

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS
Departamento de Literaturas Românicas



A LIRA CLÁSSICA DO TROVADOR ROMÂNTICO
Representações Poéticas da Antiguidade Greco-Romana no
Romantismo Literário Português

Ricardo Nobre

DOUTORAMENTO EM ESTUDOS DE LITERATURA E DE CULTURA
ESTUDOS PORTUGUESES
2014

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS
Departamento de Literaturas Românicas



A LIRA CLÁSSICA DO TROVADOR ROMÂNTICO
Representações Poéticas da Antiguidade Greco-Romana no
Romantismo Literário Português

Ricardo Nobre

Tese orientada pelas Professoras Doutoradas
Maria Cristina de Castro-Maia de Sousa Pimentel e Paula Morão,
especialmente elaborada para a obtenção do grau de doutor em
Estudos de Literatura e de Cultura — Estudos Portugueses

2014

*Ao Valentim, na esperança de que um dia
possa ficar a saber um pouco melhor o
que foi o Romantismo português.*

ÍNDICE GERAL

AGRADECIMENTOS	xi
RESUMO	xiii
ABSTRACT	xiv
LISTA DE ABREVIATURAS	xv
INTRODUÇÃO	1
1. Apresentação	3
Enquadramento teórico e metodológico	5
O Romantismo em Portugal	10
A datação do Romantismo em Portugal	19
Escopo e estrutura do ensaio	23
2. Estado da Arte	27
Estudos de recepção: de Jauss a Martindale	27
A fortuna recente dos estudos de recepção	32
Recepção da Antiguidade no Romantismo	36
3. Edições, Ortografia, Pontuação e Critérios de	
Uniformização de Textos	46
Edições utilizadas	46
Ortografia	47
Pontuação	52
Uniformização de textos antigos e identificação dos passos	53
Transliteração de nomes russos	54
Secção I.	
TRADIÇÃO E PRESTÍGIO:	
EM TORNO DOS CONCEITOS DE CLÁSSICO E DE CLASSICISMO	57
Capítulo 1. Influência: Tradição, Clássico e Traição	59
Harold Bloom e a influência	59
O cânone e o clássico	62
Capítulo 2. Clássico em Roma: Antiguidade e Disciplina	65
Capítulo 3. Classicismo: Mimese e Razão	72

A “boa razão” de Valadares e Sousa e de Verney	73
A doutrina poética de Francisco José Freire	75
A poética da mimese: Correia Garção	77
Capítulo 4. Antigos e Modernos	84
Calisto Elói e a veneração do Antigo	84
<i>Querelle des Anciens et des Modernes</i> : ideias, valores, personalidades	87
Capítulo 5. A Permanência do Valor do Clássico no Século XIX	91
Década de 40	91
Colecções de clássicos portugueses	94
As <i>Reflexões</i> de Freire e as notas de Rivara	97

Secção II.

FORMAS DE ACESSO À ANTIGUIDADE	101
Capítulo 1. Um Repositório de Exemplos	103
Subsídios de Valério Máximo	103
Textos sem autor nomeado	107
A instrução pela fábula	111
A cristalização em lugar-comum	114
Satirizar o Antigo	119
Capítulo 2. O Ensino do Latim: Escolas e Mestres	121
Ensinar em português: a pedagogia de Verney	121
Os novos estabelecimentos de ensino e as Aulas Régias	125
Os mestres de Latim e Grego nos “Gerais” de Lisboa	128
O latim no liceu	132
O ensino superior e vocacional	134
Capítulo 3. Instrumentos de Ensino e de Divulgação	137
Gramáticas e polémicas	137
O dicionário e a selecta	141
A didáctica de Gomes de Moura	142
O estudo do grego	146
Capítulo 4. A Aprendizagem do Latim e do Grego	150
Maus mestres	150
Maus discípulos	153
Bons mestres e bons discípulos	154

O (des)conhecimento do grego	155
Capítulo 5. A Favor e Contra o Ensino dos Clássicos	159
Garrett e Herculano	159
Textos de imprensa	162
Latino Coelho e Rebelo da Silva	165
António Feliciano de Castilho e Pinheiro Chagas	166
Capítulo 6. Traduções	170
Estética da tradução	172
Tipos de tradução	178
Traduções didácticas	180
Língua de partida e dificuldades de tradução	183
Qualidades da língua de chegada	186

Secção III.

DE HOMERO AOS POETAS AUGUSTANOS:

RAÍZES DO PENSAMENTO POÉTICO E ÉTICO DO ROMANTISMO PORTUGUÊS	187
Capítulo 1. A Loucura Poética	191
Demócrito	191
<i>Íon</i>	192
<i>Fedro</i>	194
<i>Do Sublime</i>	195
Capítulo 2. O Dom da Eternidade	198
Poemas homéricos	198
Poetas augustanos	201
Capítulo 3. A Poesia como Religião	205
A morada das musas e o arrojo de Ícaro	206
A recusa dos “numes de Ascreu”	208
Os servidores das musas	211
O deus poeta	213
Capítulo 4. Tema e Novidade da Poesia	216
A orientação divina e os trilhos poéticos	216
Fontes e grutas	218
Longe do povo: o estranhamento	221
Capítulo 5. Valor e Símbolos da Poesia	225

Orfeu e o encantamento da natureza	225
Os instrumentos musicais	230
O bestiário	236
Capítulo 6. O Programa Romântico em Portugal	241
Almeida Garrett: novidade, imitação, Romantismo	241
A pintura e a poesia	248
Herculano e o curso de Poesia e Eloquência	250
Independência dos Antigos e concordância com a Razão	252

Secção IV.

O LUGAR DA GRÉCIA E DE ROMA NA LITERATURA PORTUGUESA:

ANTIGUIDADES ROMÂNTICAS	257
Capítulo 1. Da Lusitânia ao Liberalismo	259
Heróis romanos do liberalismo	259
Temas da romanização em Portugal	262
Impérios antigos e liberdade moderna	268
Capítulo 2. Sócrates: a Morte do Sábio	273
Garrett e Pimenta de Aguiar	273
David, <i>Fédon</i> e <i>Apologia</i> : a síntese d’ <i>O Ramalhete</i>	274
Soares de Passos	281
Capítulo 3. Catão: o Suicídio para a Liberdade	291
Ficção e imprensa	291
Poesia	295
<i>Catão</i> de Garrett	298
“Catão” de Soares de Passos	300
Capítulo 4. A Sedução de Cleópatra	316
Textos de imprensa	316
Luís Augusto Palmeirim	321
Eduardo Vidal e poetas finisseculares	323
Capítulo 5. Safo: Poesia e Amor	325
Antiguidade	325
Literatura portuguesa	328
Capítulo 6. A Condenação da Tirania	339
As ruínas do império	339

A degradação do império	343
O império dos tiranos: Nero e os cristãos	348
Capítulo 7. Cornélio Tácito, “o inimigo da tirania”	360
A defesa da liberdade e a condenação da tirania	361
A tradução de José Liberato Freire de Carvalho	364
Freire de Carvalho e a fortuna da tradução	366
Outras traduções	367
Estilo de Tácito	369
Fonte histórica	372
Síntese: o “anatomista moral”	374
Capítulo 8. Mitologia	376
As obras de referência	377
De Bartolomeu Ferreira e Manuel Bernardes aos neoclássicos	378
António Feliciano de Castilho	380
Tântalo e os castigos infernais	385
Ixíon e os remorsos	389
Prometeu e a libertação dos homens	394
CONCLUSÃO	399
1. O “Testamento” do Romantismo	401
2. Uma Antiguidade Exemplar, Revista e Romantizada	410
BIBLIOGRAFIA	421
1. Obras de Referência	423
2. Bibliografia	427
ÍNDICES	465
1. Autores Antigos	467
2. Autores Portugueses	470

AGRADECIMENTOS

O espaço que numa tese se reserva a agradecimentos é o reconhecimento de que um trabalho individual de investigação não é sinónimo de misantropia. É sobretudo grato perceber como, na maioria das vezes, o cargo institucional de algumas pessoas foi menos importante do que a estima e a amizade que se dignaram dedicar-me.

O acompanhamento e aconselhamento científico deste trabalho esteve a cargo das melhores pessoas com que alguma vez me foi dado conviver. Pessoal e profissionalmente, sempre encontrei junto das Professoras Cristina Pimentel e Paula Morão disponibilidade e interesse por mim e pela minha investigação, realizada entre descobertas, anseios, angústias, dúvidas e alguns sucessos. Das Professoras recebi sempre o incentivo, o sorriso, o gesto e a afabilidade quase maternal que excede em muito os predicados académicos que lhes são reconhecidos. Por tudo o que me deram e ensinaram, algo que nunca poderei retribuir, a todos os elogios que lhes poderia fazer iria faltar sempre um tributo maior — espero apenas que as páginas seguintes não desmereçam da homenagem que gostaria de lhes prestar.

Nas bibliotecas onde pude trabalhar encontrei profissionais competentes e atentos que, facilitando o acesso a bibliografia aparentemente indisponível para consulta, foram também vozes amigas. Sem discriminação de grau académico ou de cargo, recordo gratamente, na Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, dirigida pelo estimado Pedro Estácio, a ajuda de pessoas que contribuíram positivamente para atingir os objectivos impressos nesta tese: Alexandra Pereira, Amália Cipriano, Ana Paula Alexandre, Eduarda Lopes (cujo coração excede as dimensões destas páginas), Elizabeth Marques, Fernanda Santos, Graça Lopes e Manuela Basílio — profissionais que entendem a função de uma biblioteca universitária, onde o contrário de facilitar é prejudicar o trabalho de investigação.

De forma geral, evoco ainda os funcionários da Área de Referência, dos serviços de Leitura Geral, leitura de Microfilmes e da Sala de Reservados da Biblioteca Nacional de Portugal (cujo encerramento durante um ano, a meio dos meus trabalhos, há que lamentar). Aí, a Clarinda Maria, a Irene Fialho, a Elvira Calapez e sobretudo a Cátia Santos, com a sua simpatia e boa-disposição, abrilhantaram os meus dias e permitiram, com o seu profissionalismo, iluminar a maioria das páginas desta tese.

As minhas actividades enquanto investigador têm vindo a ser desenvolvidas no âmbito do Centro de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Expresso a minha gratidão e amizade aos antigos directores e sempre meus mestres, Professores Doutores Aires Nascimento e Arnaldo do Espírito Santo.

Fui pela primeira vez aluno da Professora Doutora Serafina Martins num já distante ano lectivo de 2004-2005. Leccionava-se a unidade curricular de Literatura Portuguesa III, cujo programa propunha a leitura de alguns poetas românticos que voltaria a estudar à luz desta tese. É possível que sem essas aulas o meu percurso académico tivesse sido outro. Felizmente para mim, junto da Professora Serafina encontro hoje uma amiga.

Atribuo à Professora Vanda Anastácio a responsabilidade de me ter vindo a interessar, cada vez mais, pela literatura do século XVIII, motivo por que preciso de a nomear aqui, agradecendo as suas explicações, argumentos e a cedência de artigos.

Determinantes para a formação da minha maneira de entender a literatura foi ainda a lição da Professora Doutora Maria Lúcia Lepecki, cuja memória evoco no termo deste percurso.

Estou grato à simpatia da Professora Angélica Varandas pela revisão do inglês do “abstract”.

Uma palavra de reconhecimento para outros colegas e amigos, pela sua presença constante, interesse e motivação: Ana Cristina Matafome (diligente e competente funcionária do Centro de Estudos Clássicos, mas sobretudo colega e amiga), Maria José Mendes e Sousa (excelente humanista e prestimosa amiga), Rui Carlos Fonseca (amigo cuja lealdade e profissional cuja competência devem ser um exemplo para todos) e Sandra Vinagre (a quem agradeço o acesso a uma versão original do *Dicionário da Fábula*, de Chompré).

Faltam-me palavras para agradecer à Ana Filipa Silva (a primeira pessoa que conheci no dia inaugural da minha licenciatura em Línguas e Literaturas Clássicas, e desde então amiga de todas as horas — alguém que concentra em si a definição de amizade), à Fernanda Carrilho (que, no meio de tanto trânsito, nunca me faltou com atenção, carinho e confiança), à Livia Paes Barreto (a quem nem a distância nos separa), ao Ricardo Mendonça (que me ensinou o que era, na teoria e na prática, o que significa ser um artista com o subconsciente à mostra) e ao Sérgio Monteiro Abrantes (pela doutrina do breviário).

Para a família, faltam também palavras de gratidão. À minha mãe, ao meu pai e à minha avó, o amor e o orgulho; a eles e ao meu irmão, à minha cunhada e à minha prima, agradeço a compreensão pela ausência.

Sem o apoio financeiro da Fundação para a Ciência e Tecnologia (SFRH / BD / 45408 / 2008), não teria sido possível concretizar a investigação sobre a qual se redigiu esta tese.

RESUMO

A partir da dilucidação de termos como “influência”, “tradição” e de “clássico”, este ensaio investiga a presença de temas ou motivos clássicos na literatura portuguesa com privilégio de textos poéticos e de natureza metapoética (sem se ignorarem outras formas de discurso), num espectro cronológico situado entre 1825 e a década de 1880, considerando embora alguns testemunhos anteriores e posteriores.

Apesar de contrariar princípios programáticos do Romantismo, em Portugal, manteve-se uma austera defesa dos clássicos (antigos e nacionais), onde ecoariam ainda as vozes da Querela dos Antigos e dos Modernos: os fundamentos clássicos de decoro, de disciplina formal, do respeito pela razão e por modelos (que devem ser imitados) e o controlo dos arroubos da fantasia continuam a ser válidos, ao mesmo tempo que, em literatura, se defende um processo criativo autêntico e nacional. No século XIX, o ensino, as obras de referência, diversos textos de divulgação e as traduções colaboraram na disseminação do conhecimento sobre a Antiguidade Clássica. Ao estudo do latim e do grego não parece estar subjacente uma pedagogia humanística, mas antes uma inculcação de valores morais e éticos, ao mesmo tempo que se acumulam resistências quanto à validade deste tipo de disciplinas em período de fomento económico e modernização.

Enquanto corpo teórico sobre poética e o fazer literário, a Antiguidade determina ainda a doutrinação de princípios estéticos, servindo de referência e autoridade. Por isso, se em escritores antigos se surpreendem atitudes e valores estéticos típicos do Romantismo, em textos doutrinários ou programáticos de autores românticos portugueses este quadro conceptual não é significativamente alterado: admite-se que a poesia (poder que encanta, eleva, convence, celebra, comove e supera a morte) nasce da aliança do *ingenium* com a *ars*, assenta no renovar do efeito de estranhamento, sendo tributária de um sujeito genial, promotor da originalidade, divino e estranho à vulgaridade. No entanto, será a recorrência a motivos clássicos que contribui mais claramente para demonstrar como a literatura portuguesa reviu e recriou a Antiguidade: analisaram-se textos poéticos que tematizam questões políticas, personalidades históricas e heróis mitológicos gregos e romanos, que surgem actualizados e adaptados a uma sensibilidade de natureza romântica. Este estudo fundamentou, assim, a ideia de que os autores clássicos, as suas obras, as suas personagens, a sua cultura literária e a sua poética estiveram em constante debate durante todo o período romântico em Portugal.

Palavras-chave: Literatura Portuguesa, Romantismo, Recepção da Antiguidade, Poesia

ABSTRACT

Starting by explaining terminology such as “influence”, “tradition” and “classic”, this dissertation focuses on the presence of classical themes and motifs in Portuguese literature, with particular emphasis given to poetic and metapoetic texts published between 1825 and the 1880s. Whenever relevant, other forms of poetic speech as well as other evidence from previous or later years will also be taken into consideration.

Despite the contradiction of Romantic programmatic principles in Portugal, an austere defence of ancient and national classics has been maintained, in which the voices of the French *Querelle des Anciens et des Modernes* still echo. In fact, elements such as classical *decorum*, formal discipline, respect for reason and for models (which have to be imitated) and rapture of the imagination remain. At the same time, an authentic and national literary project is vindicated. In the 19th century, formal education, some reference works and multiple periodic papers collaborated to disseminate knowledge on Classical Antiquity. However, Latin and Greek studies do not seem to be based on any kind of humanistic pedagogy. Instead, they depend both on moral and ethical values. Simultaneously, they have been the centre of a certain resistance which has questioned the value of these subjects in times of modernization and economic growth.

Understood as a coherent theory on poetics and literary performance, Antiquity settles doctrinal aesthetic principles, regarded as authoritative and referential. Therefore, if typical Romantic manners and aesthetic values can be found in ancient writers, such conceptual grounds are not meaningfully modified by Portuguese authors in their theoretical and programmatic writings. Poetry (the power which enchants, elevates, convinces, celebrates, moves, and surpasses death) derives from the combination of *ingenium* with *ars*. It is also the effect of the continuous renewal of defamiliarization, as it is the result of a great talent, a divine agent far from vulgarity, who promotes originality. However, it is the thematic elaboration of classical themes that more clearly shows how Portuguese literature reviewed and recreated Antiquity. In this sense, we have analysed poetic texts which reflect on Greek and Roman political questions, historical figures, and mythological heroes, newly adapted to Romantic sensibility. This dissertation thus aims at promoting the idea that classical authors, their works, their characters, their literary culture, and their poetics were always in debate during the Romantic period in Portugal.

Keywords: Portuguese Literature, Romanticism, Ancient Reception, Poetry

LISTA DE ABREVIATURAS
de que se faz uso no corpo do ensaio e na bibliografia

1. Obras citadas (v. Bibliografia 1. Obras de Referência)

Bluteau	—	Rafael Bluteau, <i>Vocabulário Português e Latino</i>
DBP	—	Inocêncio Francisco da Silva e Brito Aranha, <i>Dicionário Bibliográfico Português</i>
<i>Dic.Simb.</i>	—	Chevalier e Gheerbrant, <i>Dicionário dos Símbolos</i>
OLD	—	<i>Oxford Latin Dictionary</i>

2. Outras abreviaturas

<i>ad loc.</i>	—	(comentário ou tradução) no local mencionado
Cap.	—	Capítulo (desta tese) [em remissões internas]
cit.	—	citado (de), citação (de)
ed(s).	—	editor(es), editado por
Impr.	—	Imprensa (de), Impressão, impresso em
IN-CM	—	Imprensa Nacional-Casa da Moeda
Introd.	—	Introdução (desta tese) [em remissões internas]
lit.	—	literalmente (traduzido)
Livr.	—	Livraria (de)
n.	—	nascido (em)
Of.	—	Oficina (de)
p., pp.	—	página, páginas
reimpr.	—	reimpressão, reimpresso em
repres.	—	(peça) representada (em)
<i>s.u.</i>	—	<i>sub uoce</i> , na entrada, no verbete
s/p	—	sem (número de) página
sc.	—	<i>scilicet</i> (“a saber”)
Sec.	—	Secção (desta tese) [em remissões internas]
Tip.	—	Tipografia (de)
trad.	—	tradução (de), traduzido (por)
v.	—	verso; <i>uide</i>
vv.	—	versos
vol., vols.	—	volume, volumes

INTRODUÇÃO

APRESENTAÇÃO

Em Julho de 1888, Fialho de Almeida tecia algumas críticas ao romance *Os Maias: Episódios da Vida Romântica*, publicado pouco antes¹. Além de não ver na obra senão uma reciclagem de temas e personagens de outros textos ficcionais daquele autor, Fialho alertava para o facto de Eça de Queirós perpetuar os mesmos preconceitos sobre Portugal que estavam para n' *As Farpas*. A crítica, enfim, diz respeito ao facto de o romancista não conhecer a sociedade burguesa, limitando-se a fornecer um conjunto de informações desactualizadas sobre Lisboa e o país, onde tudo é (ridícula) imitação do estrangeiro, estando reservado às personagens que viajam o dom da inteligência. Deste modo, Fialho de Almeida deprecia no livro a imagem pouco fiel e algo estereotipada da vida da capital que o romance de novecentas páginas descreve.

Hoje, que Eça de Queirós ocupa um lugar privilegiado no cânone da literatura portuguesa, já não se condena a mesma falência no rigor com que Lisboa, Sintra ou Leiria são representadas na sua obra. O escritor-diplomata fornece uma visão própria do país na segunda metade do século XIX, com as necessárias desfocagens, degradações e hiperbolizações a que sujeita a sua observação. Não existe na obra queirosiana um retrato objectivo e isento de paixões. Afinal, ao romancista são dadas liberdades que não se admitem no ofício de historiador, como comprovam citadíssimas palavras de Aristóteles², que podem encimar-se com inúmeras outras de historiadores que professam escrever *sine ira et studio*, como Tácito. Sem que se trate de poesia ou romance, e sem declarar que tenho longe de mim todo o tipo de motivos que levam a ser mais ou menos tendencioso³, admito que o presente estudo não é uma perspectiva ou descrição exactíssima da literatura (em especial da poesia) portuguesa do século XIX. Tampouco é a minha visão particular: trata-se de uma perspectiva que realça a presença da Antiguidade Greco-Romana naquele que coincide com o período romântico em Portugal (e o excede largamente). Com efeito, a tese recolhe e analisa textos oitocentistas (sobre tudo poéticos) que tematizam histórias, mitos, figuras ou teorias artísticas da Antiguidade Clássica. Não pretende ser exhaustiva nem saturar todas as possibilidades de estudo, tratando-

¹ O romance saiu em Junho. O texto “Os Maias”, de Fialho, foi publicado n' *O Repórter* de 10 de Julho e viria a ser recolhido em *Pasquinadas: Jornal dum Vagabundo* (Almeida 1923: 265-281). Eça respondia em “A Crítica a *Os Maias* (Carta a Fialho de Almeida)”, de 8 de Agosto de 1888 (Queirós 2000: 403-406).

² De acordo com Aristóteles (*Po.* 1451b), o historiador relata o que aconteceu (expressando o particular), enquanto o poeta conta o que poderia acontecer (exprimindo o universal).

³ Como faz o mesmo Tácito na continuação do texto já citado, *Ann.* 1.1.3: *quorum* [sc. *ira et studio*] *causas procul habeo* (“cujos motivos tenho longe”).

-se de exemplos considerados pertinentes pela recorrência tópica dos seus temas. Para os contextualizar no seu tempo, foi necessário trabalhar sobre algumas fontes secundárias, como manuais escolares, livros sobre poética e retórica, artigos de imprensa ou textos críticos coligidos em volume⁴. A par destes, e contrariando a ideia de que o Romantismo português careceu de doutrinação ou teorização, não raras vezes foram estudados textos prefaciais ou posfaciais, notas e outros paratextos para averiguar o tipo de pensamento teórico sobre literatura produzido pelos autores românticos, que o arguíram em alguns dos textos mais importantes deste tipo.

Sendo um estudo sobre poesia e a forma como se pensou a poesia no século XIX, não se ignoraram outras formas literárias: sempre que pareceu ser adequado, evocou-se a produção narrativa ou dramática coetânea, sobretudo para confirmar ou contrariar um ponto de vista vigente na poesia, ou simplesmente para melhor contextualização dos processos discursivos dominantes, apesar de o fazer de modo mais disperso do que os textos de natureza lírica, que são o centro desta tese⁵. Além disso, foi dada atenção a discursos de outra natureza sobre a Antiguidade: o ensaio histórico, que viria a ser formado apenas na década de 70 com o extensíssimo prefácio à tradução de *A Oração da Coroa* de Demóstenes, da autoria de Latino Coelho, e com a *História da República Romana*, de Oliveira Martins. Em conjunto com o fim da produção literária de poetas como João de Lemos⁶, Rodrigues Cordeiro⁷ ou Eduardo A. Vidal⁸, tal transformação baliza o fim da investigação levada a cabo no âmbito deste estudo.

Do cruzamento dos dados que todos estes textos — poéticos, de ficção ou não-ficção, ensaio ou simples instrução, narrativa, prosa ou teatro — fornecem, é possível construir uma imagem de uma “Antiguidade Romântica”⁹, aquela que se pretende aqui expor ou desvendar parcialmente. Mesmo quando aparentam refutar-se, destes testemunhos decorre uma visão necessariamente complexa, contraditória, por vezes disfuncional (devido a ignorância ou pre-

⁴ Como *Memórias de Literatura Contemporânea*, de Lopes de Mendonça, *Esboços de Apreciações Literárias*, de Camilo Castelo Branco, *Ensaio Crítico* e *Novos Ensaio Críticos*, de Pinheiro Chagas, *Livro de Crítica e Segundo Livro de Crítica*, de Luciano Cordeiro, ou dois volumes de *Literatura, Música e Belas-Artes*, de Andrade Ferreira.

⁵ Por serem textos longos e onde a presença clássica é menos uniforme (e desigual, mesmo dentro de uma só obra), sujeitando-se às mais das vezes a princípios caracterizadores de personagens ou a motivações irónicas (caso muito sensível em Camilo, o mais prolífero narrador romântico). Esse estudo pode ser feito no conjunto da obra de um autor, mas é incomportável num trabalho como o que aqui se apresenta.

⁶ Morre em 1890, publicando, em 1875, as *Canções da Tarde* e, em 1889, *O Monge Pintor*.

⁷ Os dois volumes de *Esparsas* datam de 1889, mas recolhem composições muito anteriores.

⁸ Morre em 1907. E. A. Vidal participou activamente na “Questão Coimbrã”, de onde sobressai o opúsculo *Guelfos e Gibelinos: tentativa crítica sobre a actual polémica literária* (1866), prolongando-se a militância romântica do poeta em diversas composições de *Crepúsculos* (1872) e *No Ocidente* (1889), livros a que nenhuma obra de referência faz menção. É um autor ignorado pela enciclopédia *Biblos* e por Saraiva e Lopes (1996). Queirós e Ortigão (2004: 387) chamam-lhe o “último Abencerragem da poesia lírica na Europa”.

⁹ A expressão é de J. Sachs (2010).

conceitos, mas também à falta de capacidade inovadora de muitos poetas e ficcionistas) de um fenómeno cultural que, no que à literatura diz respeito, nunca deixou de influenciar as letras portuguesas ao longo do século XIX.

Enquadramento teórico e metodológico

Se, como reconhece Helena Carvalhão Buescu (2001: 68), “o sistema literário comporta uma coexistência necessária entre várias formas de continuidade e de ruptura, de tradição e inovação, vivendo quer de homogeneidades e semelhanças quer de heterogeneidades e diferenças”, é pela identificação, delimitação e caracterização desses fenómenos¹⁰ que se pode entender o formato e a configuração de zonas de relativa estabilidade que conhecem “modelos, convenções e normas, que se realizam sob a interação de factores e circunstâncias de *impositividade* e de *liberdade* semióticas”¹¹. Nessa medida, os períodos literários definem-se enquanto “segmentos cronológicos, de duração variável, durante os quais a produção e a recepção de textos literários são caracterizadas predominantemente por um certo vocabulário, certos códigos e uma certa metalinguagem”¹², ou ainda como “modalidade(s) de ordenação histórico-temporal do fenómeno literário, que reconhece numa secção de tempo relativamente restrita a prevalência de um determinado sistema de opções estético-literárias” (Buescu 2001: 70). Descrever as “marcas similares, atinentes quer à forma do conteúdo, quer à forma da expressão” que os textos exibem conduz à delimitação de um “código literário” ou “corrente de gosto estético-literário”¹³, que é necessariamente posterior¹⁴ à época a que respeita.

¹⁰ Silva (2000: 403). O isolamento desses segmentos temporais é “artificial” e justifica-se “por razões pedagógicas” (Reis 2001a: 409), podendo ser entendido como “*instrumento conceptual operativo*, pelo qual os elementos intra-sistémicos são diversamente relacionáveis entre si, e ainda pelo qual o sistema literário e os elementos podem ser relacionados com outros sistemas artísticos e culturais existentes” (Buescu 2001: 70). Monteiro (2001: 965-966) explica o significado de “período literário” como uma “categoria histórica, complexa e elástica (...), mas definível a partir da predominância adquirida, em conexão com o contexto sociocultural, por um dado ‘sistema’ de atitudes anímicas, de perspectivas filosóficas, de orientações estéticas e de práticas de escrita”.

¹¹ Silva (2000: 413). Um pouco adiante na sua exposição, o autor afirma que as restrições criativas de produção e recepção têm que ver com a “visão do mundo predominante, largamente difundida, aceite, muitas vezes tácita ou inconscientemente, por grupos e estratos sociais diversos daqueles que foram os seus principais obreiros e agentes”. Tal não implica que se trate de “uma visão do mundo única, absolutamente dominante, porque nunca existiu e não existe nenhuma sociedade perfeitamente homogênea e isenta de tensões e conflitos” (p. 417).

¹² Silva (2000: 213). Reis (2001a: 409) define-os como “fracções da evolução literária” descritas como “entidades relativamente coesas”.

¹³ Diferente de “século”, “época” e “era” — conceitos que dão atenção aos “aspectos durativos (...) dos estilos epocais” (Silva 2000: 420; cf. 422) — ou de “movimento” e “corrente” — termos que sublinham “os aspectos dinâmicos e mutáveis desses mesmos estilos” (p. 421). Se “época” surge como correlato de “período”, “alguns autores propõem o seu emprego para designar um segmento da história relativamente longo e bem delimitado (...), no âmbito do qual poderiam coexistir diversos períodos literários” (p. 423). A noção de “movimento” é ainda distinta da de “escola”: “Se os membros de uma geração se encontram associados em torno de um programa estético-literário, fundamentando e defendendo a sua teoria e realizando-o na prática, tendo consciência do seu papel de inovadores, pode-se dizer que constituem um *movimento literário*. Um movimento tem quase sempre um *guia*, uma personalidade que polariza e representa emblematicamente os seus ideais e objectivos,

Aquela estabilidade é reconhecível pelo “predomínio”¹⁵ mas não pela “vigência absoluta e exclusivista, de um determinado alfabeto e de uma determinada gramática”¹⁶. Com efeito, a impossibilidade de circunscrever um movimento cultural e artístico dentro de limites cronológicos certos e de uma criteriosa definição tem fundamentado a ideia de que os períodos literários se caracterizam por um conjunto de propriedades que, em determinada época, superando outros, se activam e se tornam mais produtivas em termos artísticos: são as características específicas de movimentos literários que permitem a sua descrição. Como salientou Maria de Lourdes A. Ferraz (2011: 80), o traço “que parece invenção de uma época, o que se julga *novo* e radicalmente diferente *num autor*, não é mais do que o trazer para a boca de cena daquilo que se escondia algures na tradição ou aí estava mal iluminado”. A ensaísta conclui por isso que “o que distingue um período literário relativamente a outro é tornar constante ou sistemático o que era ocasional”. Neste sentido, as propriedades evidentes num período podem estar presentes noutras épocas ou dispersas por várias obras (Todorov 1981: 53). Constituem um sistema coeso quando se agrupam num determinado tempo, num determinado espaço. René Wellek¹⁷ autoriza a ver os períodos como um campo de estudo delimitado, posto que, em situação cronológica distanciada da sua florescência, existem instrumentos suficientes que permitem encontrar uma estabilidade no sistema literário que o realçam.

mas não possui um *mestre*, cuja autoridade e cujo magistério sejam acatados por *discípulos*. Esta relação disciplinar, com todas as suas implicações, diferencia claramente um movimento de uma *escola literária*” (pp. 429-430).

¹⁴ Wellek e Warren (1971: 335), para quem o período literário é uma “categoria histórica” e “ideia reguladora”, definem “período literário” dentro de uma teorização de carácter estruturalista: “uma secção de tempo dominada por um sistema de normas, convenções e padrões literários, cuja introdução, difusão, diversificação, integração e desaparecimento podem ser seguidos por nós”. Jorge de Sena (1982: 95) admitia que definir uma época ou um período cultural “não depende da consciência mais ou menos clara que ela possa ter tido de si mesma (...). Em todas as épocas ou períodos (...) houve surdas ou declaradas oposições a alguns aspectos delas”, como “os Românticos que insistiam em que o não eram”. “A definição depende (...) da arrumação no tempo, que a distância neste nos permite, enquanto essa arrumação por sua vez depende do conceito que, de uma época ou período, pretendamos ter (...). E tal conceito estará (...) em estreita correlação com a *extensão de tempo* que, por razões geralmente extrínsecas a uma consideração concreta e específica da cultura, à época ou período se atribua”.

¹⁵ Não há valores numéricos de referência em literatura. A propósito da classificação de um texto literário quanto ao estilo, Tzvetan Todorov (1993: 32) alerta para a impossibilidade de haver “predominâncias quantitativas”. À ausência de ponderações por cálculo junta-se a classificação e definição das relações semânticas veiculadas pelos recursos retóricos. Não sendo objectivamente mensuráveis, Todorov (1993: 33) define-os como “uma disposição particular de palavras, que nós sabemos denominar e descrever”; quer isto dizer que “se a relação das duas palavras não se deixar designar por nenhum destes termos, se ela for ainda diferente, declararemos então que esse discurso não é figurado, até ao dia em que um novo retórico nos ensine como descrever essa relação imperceptível” (Todorov 1993: 33).

¹⁶ Silva (2000: 419). Esse predomínio não é sinónimo de hegemonia porque podem limitar-se períodos a partir de gerações minoritárias mas mais influentes, artisticamente falando, na posteridade.

¹⁷ Wellek (1949: 2) sustenta que os períodos literários não são definidos por etiquetas linguísticas arbitrárias nem são entidades metafóricas: são sistemas de normas — “The term ‘norms’ is a convenient term for conventions, themes, philosophies, styles, and the like, while the word ‘domination’ means the prevalence of one set of norms compared with the prevalence of another set in the past” — que dominam a literatura durante um período de tempo no processo histórico. Assim, “the major romantic movements form a unity of theories, philosophies, and style, and these, in turn, form a coherent group of ideas each of which implicates the other”.

Falando especificamente de Romantismo, Vítor Manuel de Aguiar e Silva (2000: 418) partilha do mesmo ponto de vista, ao lembrar: “Cada um dos elementos formativos do sistema romântico pode ter ocorrido anteriormente, integrado noutro sistema de valores estéticos, sem que tal facto implique a existência de romantismo, *e.g.*, nos séculos XVI ou XVII, visto que uma entidade semiótica, idêntica e unívoca quando considerada em abstracto, assume funções e significados diversos quando se integra em sistemas diversos”. Assim, poderia dizer-se que existem traços românticos nas obras de Homero, Eurípides ou Virgílio¹⁸. A este propósito, Henri Peyre (s/d: 16) afirma: “É sempre plausível modernizar assim o passado e dirigir-lhe, não sem uma certa ingenuidade, o elogio de ter sido semelhante a nós, portanto original e ainda actual”. Mais especificamente, o estudioso defende (Peyre s/d: 17):

Todo o estado de alma, todo o arrebatamento da imaginação, mesmo o mais apaixonado sentimento da natureza, o amor da morte, o gosto pelo mórbido, puderam, com efeito, ser encontrados em certas almas há dez, vinte ou vinte e cinco séculos. Simplesmente, não era moda exprimi-los; faltava o vocabulário. (...) O conceito de originalidade ainda não se tinha afirmado. O que não pode exprimir-se plenamente, ou criar a sua forma rompendo com as convenções, é imediatamente repellido ou abafado.

Aparentemente, uma forma eficaz de descrever um período literário insere-se numa teoria atómica¹⁹: isolado, nenhum dos traços *per se* define o Romantismo²⁰, que apenas se distinguirá de outras manifestações artísticas pelo acumular de um conjunto de propriedades. É a diferença entre um corpo teórico organizado e a sua realização prática que leva Jacinto do

¹⁸ Peyre (s/d: 16). Na verdade, por exemplo, Herescu (1948) chama romântico a Catulo. Por seu lado, também Ofélia Paiva Monteiro (2003: 19) alerta: “não se pode, por exemplo, considerar Shakespeare um autor romântico, mesmo se, no seu teatro, surgem elementos análogos de outros que o Romantismo defendeu e se os românticos o exaltaram e o ‘imitaram’”. Já Andrade Ferreira reconhecia sentimentos românticos na Antiguidade: “Sócrates e Platão se fizessem versos, poetariam como Victor Hugo e Lamartine” (Ferreira 1871: 25); o mesmo crítico identifica em poemas de Virgílio, Tibulo e Catulo “o sentimento, a inspiração romântica, influyendo até no coração e no espírito do poeta”, “ainda mesmo nas próprias eras do domínio do paganismo” (Ferreira 1871: 25-26).

¹⁹ Tudo o que o Homem assimila pelos sentidos pode ser catalogado pelo cérebro, que desenvolve categorizações em todas as circunstâncias da sua experiência (Damásio 2011: 238-242): um som é agudo ou grave, a luz clara ou opaca, a água quente ou fria, o sabor salgado ou doce. Os elementos químicos da natureza estão ordenados na tabela periódica dos elementos, “de modo a evidenciar a semelhança das [suas] propriedades” (Daintith 1996 *s.u.* “Tabela periódica”). A análise dos fenómenos culturais e artísticos participa nessa categorização, limitando tendências, anotando características, traçando fronteiras — muitas vezes frágeis — entre diversos conceitos dinamizados por uma expressão artística heterodoxa e multiforme. No campo do literário, a complexidade da segmentação de uma forma pode dever-se à abundância de critérios utilizados no estabelecimento de definições, muitas vezes em correlação ou concorrência.

²⁰ Importa reduzir, neste estudo, a designação de Romantismo às artes, sobretudo à literatura, consciente, porém, de que ele existiu em filosofia (sugerindo novas propostas de visão do mundo), na política (a ele se ligam os conceitos de liberalismo, nação, independência de povos, etc.) e na economia (é o Romantismo que está na origem de uma certa atitude capitalista), e de que conheceu diversas manifestações na sociedade (aburguesada de acordo com valores da classe média) ou na cultura (que passa a instituir-se como entretenimento de massas); v. McCalman, ed. (1999).

Prado Coelho (1970: 7) a admitir, sobre o conceito de Pré-Romantismo: “Melhor diríamos talvez os pré-românticos, pois cada pré-romântico é um caso individual a considerar, independentemente de escolas”. Adiante, o ensaísta afirma, acerca dos mesmos poetas: “O romantismo embrionário nas suas obras desdobra-se em facetas que se divisam umas neste autor, outras naqueloutro, dispersamente” (Coelho 1970: 8).

A identificação de traços em demonstrações anteriores sugere que os elementos definidores de uma estética artística apenas podem ser isolados num plano teórico: em termos práticos eles não configuram a essência de uma concepção de arte em concreto. Isto não quer dizer, porém, que não se tenha procurado, num período como o Romantismo, a característica ou o traço distintivo²¹ dominante. As conclusões propostas oscilam entre a preponderância da recusa da imitação (Abrams 2010) ou um insistente contraste entre clássico e romântico (Wellek 1949). Postos à prova, no entanto, nenhum deles resiste a uma análise estreita dos textos, pelo menos no Romantismo português (Ferreira [1994]: 9-29), como nos próximos capítulos se pretende demonstrar. Este fenómeno justifica-se pelo facto de, como se disse, não se poder identificar um único traço dominante, sob pena de existirem demasiados exemplos a negá-lo; será preciso sempre atender a um conjunto de propriedades dinâmicas que, isoladas teoricamente, apenas se podem realizar na prática, ou seja, no objecto da literatura: o texto. “O que distingue o Romantismo” — refere Jorge de Sena (1982: 85) — “é a coexistência de (...) contrários (...), e o facto de essa coexistência assentar não na obediência ou na desobediência, não na razão ou no sentimento, mas, para lá disso, no entusiasmo desesperado de viver-se num mundo burguês”²².

Resta, no entanto, saber como identificar as características que concorrem para uma definição de Romantismo. Thomas MacFarland (1987) isolou, a partir de um *corpus*, quinze características que poderiam definir, em conjunto embora não em simultâneo, o Romantismo²³; em 1970, Jorge de Sena (1982: 95-106) listava catorze²⁴. Contudo, a identificação de

²¹ Por analogia com a Linguística, a uma propriedade ou categoria do Romantismo atribuo a designação de *traço distintivo*: cada som do português partilha com outro determinadas características físicas (o mesmo ponto de articulação ou modo de articulação), mas na prática ele é identificado por uma ligeira diferença que, em realização plena, constitui, a partir de pequenos segmentos fonéticos (fones) palavras que formam breves unidades de sentido (semas), correspondentes a lexemas que se flexionam com recursos a morfes e que constituirão actos de fala, nos quais a língua existe: “Em última análise, são os sons que dão materialidade física às categorias linguísticas dos restantes níveis da gramática” (Mateus 2003: 990).

²² O que aqui se defende para a definição e caracterização de Romantismo é uma perspectiva similar à que se pode ter de uma língua em relação a outra: um idioma como o português não se distingue de outros somente por admitir determinado conjunto de sons consonânticos e vocálicos, por exigir certo tipo de concordâncias, ou por se flexionar deste ou daquele modo — mas sim porque todas essas características juntas o realizam.

²³ Também Aguiar e Silva (2000: 418) perfilha a ideia de que um movimento literário da amplitude do Romantismo se descreve como uma “constelação de traços” característicos, “e não por um único traço”; Ofélia Paiva Monteiro (2003: 19) realça: “é um conjunto organizado de traços (...) que configura o Romantismo”.

traços românticos a partir de um *corpus* pressupõe um conhecimento apriorístico do que se quer definir enquanto tal (um conjunto de textos de um tempo preciso e de autores seleccionados), o que levou Seamus Perry (1999: 3-4) a questionar tal método. Esta reacção do académico britânico parece, todavia, recusar à ciência o seu lado intuitivo, sublinhado por Maria de Lourdes A. Ferraz em 1987²⁵, e por Aguiar e Silva (2000: 415), que vê nos períodos literários “construções teóricas elaboradas hipotético-dedutivamente a partir de um conjunto de dados observacionais, isto é, de fenómenos literários, artísticos e culturais, e que podem (...) ser corroboradas ou informadas por via intrateórica (coerência interna), por via interteórica (adequação, ou contradição, com outras teorias não infirmadas) e através de provas de testabilidade empírica”²⁶.

Um elenco de traços distintivos do Romantismo não significa que a sua ausência ou a sua negação o anulem²⁷: complexificam-no, dão-lhe dinamismo e comprovam que, tal como a língua (a partir da qual a literatura se configura), as estéticas literárias se autotransfiguram, se contrariam, se excedem — e surpreendem. Essa hipótese é apoiada por Maria de Lourdes A. Ferraz (2011: 55), que admite ser “preferível partir de princípios muito gerais — mínimos, ou antes, maximamente abstractos — para que se possam expandir até ao limite da contradição. A literatura tem sido sempre o desafio a uma poética explícita ou implícita do que é lisiável num texto”.

²⁴ Entendendo que “o que distingue as épocas (...) não é aquilo em que se imitam, se continuam, bebem das mesmas fontes. O que as distingue (...) é o tom, a mudança de ponto de vista, o que poderíamos chamar de alteração semântica da vida”, Jorge de Sena (1982: 84) “está a pôr claramente de lado o anquilosado mecanismo de contraposição que, no domínio periodológico, a historiografia literária de herança positivista longamente manteve em uso, de tão nefastas e simplificadoras consequências, e está, ao mesmo tempo, a eliminar a possibilidade de definição do termo (...) por listagem de ‘características’, já que o mesmo elemento, o mesmo traço pode, consoante o ‘ponto de vista’, sofrer e provocar radicais ‘alterações semânticas’” (Morna 2001: 77).

²⁵ Original desse ano, “*Ponto de vista na narrativa: perspectiva e empatia*” encontra-se em Ferraz (2011: 43-70). Na p. 44, a autora refere-se à importância da intuição e na seguinte afirma: “Ler *por* intuição, a leitura *como* intuição, dados intuitivos acerca da leitura, tudo isto faz afinal parte de uma história dos Estudos Literários, faz parte de uma certa maneira de conceber a literatura e consequentemente a leitura, faz parte de uma longa tradição da leitura como compreensão-interpretação-significação”.

²⁶ A verificação empírica não impede, naturalmente, que se estudem de forma cientificamente sustentada semelhantes fenómenos. A observação é, aliás, uma das fases do método científico.

²⁷ Assim como numa mesma língua coexistem contrários, sem que ela se auto-elimine, pode dizer-se que, sendo diferente, nenhum traço elimina outro, isto é, a ausência de um traço não obriga a reconfigurações do sistema, porque ele admite diversas polaridades que convivem em equilíbrio.

O Romantismo em Portugal

Se uma estética ou um período literário se definem pela activação de traços distintivos que se revelam mais produtivos dentro de determinada categoria, é pertinente recordar aqueles que têm sido identificados como as propriedades que descrevem e individualizam o fenómeno romântico em Portugal, sobretudo em comparação com estéticas que lhe sejam concorrentes. Uma vez que o Romantismo acentuará algumas características evidentes na literatura desde o chamado Pré-Romantismo²⁸, é necessário recordar que este “subperíodo que institui a transição entre o Neoclassicismo e o Romantismo propriamente dito” se define, de acordo com Carlos Reis (2001a: 421), pela “tendência para articular duas atitudes ideológico-literárias em princípio de sinal oposto”, isto é, “a valorização da emoção e da sensibilidade” e “a disciplina formal e o culto da propriedade vernacular, de sinal neoclássico”. Com efeito, verifica-se “entre o final do século XVII e o princípio do século XIX” uma tendência de “ruptura irreversível com a contenção”, plasmada no “culto do egocentrismo e da auto-análise”, na “insinuação da melancolia e mesmo do pessimismo”, na “elaboração de *locus horrendus*”.

A literatura romântica colhe do Pré-Romantismo alguns dos seus temas: “A identificação com a *natureza*, lugar de autenticidade e pureza, a vivência do sentimento do *amor*, sentimento angustiada e fatidicamente resolvido, a valorização emocional e mesmo estética do *sentimento religioso*”, a que se vêm juntar mais tarde “a *rebeldia* do herói romântico, a busca do *absoluto* (...), a *ironia* crítica e distanciadora, o culto da *liberdade*, a *instabilidade* gerada pelo ‘vague des passions’ e pelo ‘mal du siècle’, a *autenticidade* por vezes aliada ao gosto do *popular* e do *tradicional*, noutros casos conjugada com a *evasão* para cenários exóticos ou para tempos medievais, o *dandismo* anti-burguês”²⁹. Estes temas e sentimentos realizam-se na poesia com a figuração de heróis e heroínas de excepção. Ofélia Paiva Monteiro (2001: 968-969) sintetiza:

O Poeta sonhador de beleza, perseguido e desgraçado, o inconstante por excesso de energia passional, sempre insatisfeita (...), o ser plural, incapaz de recuperar a sua unicidade ou de se despojar das suas máscaras sociais, o marginal em luta aberta com a sociedade cruel, artificiosa e rotineira (salteadores, piratas, proscritos), o “homem fatal”, desesperado, sarcástico, entediado destruidor da frescura e da esperança (...), o dândi norteado por um esteticismo oposto à vulgaridade rotineira, a mulher-anjo mal-

²⁸ Ofélia Paiva Monteiro (2003: 19-20) salienta que o Pré-Romantismo valoriza a sensibilidade e o sentimento, ao mesmo tempo que, distante das “claridades da razão” e da “universalidade das suas deduções”, assume uma atitude individualista, “desenvolvendo o gosto pela introspecção, e levando, quando as razões do coração colidem com as normas e contrições exteriores, a atitudes de rebeldia”.

²⁹ Citações de Reis (2001a: 422 e 423-424); itálicos são negritos no original.

tratada ou amada, a sereia que vampiriza o coração masculino são perfis que frequentemente assumem os “heróis” da sociedade e da literatura românticas.

Em Portugal, reconhecem-se características do movimento romântico a partir dos estímulos da literatura francesa³⁰, não se podendo todavia ignorar influências inglesas³¹, espanholas³² ou alemãs³³. Daqui provêm novos modelos para uma literatura que se queria nacional e autêntica (Saraiva e Lopes 1996: 659-669). Com os ideais nacionalistas relaciona-se, também em termos ideológicos, a valorização do liberalismo e da liberdade, política e individual³⁴, a par do interesse pela história, episódios e heróis portugueses. O nacionalismo busca-se na ideia de nação³⁵ e na consciência histórica do país, com que se relacionam algumas características do Romantismo português, como o tema do exílio e as saudades da pátria³⁶, mas sobretudo a atracção pela Idade Média, época da reocupação cristã da Península, da fundação da nacionalidade, da oficialização do uso da língua vernácula, dos primeiros cancioneiros e crónicas, do início da atenção dada ao povo (em particular num historiador como Fernão Lopes). Seria aqui que se deviam buscar as origens do “génio” português e as suas fontes literárias. Juntamente com romances (Buescu 1997: 356-362) e dramas históricos³⁷ cuja acção se passava na época medieval³⁸, surgem poemas que ressuscitam formas poéticas medievais, como baladas, solaus, romances e xácaras³⁹.

³⁰ A bibliografia é extensa, podendo indicar-se por exemplo: Brito (1987), Carneiro (1987), Esteves (1987), Ferreira (1987), Figueira (1964), Machado (1984), Machado (1986), Machado (1997), Monteiro (1985), Monteiro (1986b), Monteiro (1987), Nemésio (2008) e Rodrigues (1985).

³¹ O movimento romântico português surge desde o início associado ao Romantismo britânico: é Byron que tutela o conceito de romântico que subjaz ao *Camões*; Walter Scott é um autor fundamental na narrativa de Herculano; Shakespeare começa a ser associado ao Romantismo, para não falar de Thomas Percy, James MacPherson (criador de Ossian), Thomas Chatterton, Joseph Warton, Edward Young e James Thomson: v. Castanheira (2005), Castanheira (2013), Flor (1997), Raitt (1983), Silva (2005) e Sousa (1979).

³² Abreu (1994), Abreu (1997) e Magalhães (2009).

³³ Apesar de a obra de Herculano sugerir a leitura de Klopstock, a verdade é que o Romantismo alemão influenciou muito tarde as letras portuguesas. Para isso contribuiu o desconhecimento da língua e algumas diferenças culturais assinaláveis (povo do norte, não católico, com uma história e imaginário muito distinto do português): v. Cortez (2001), Costa (1997), Delille (1984a), Delille (1984b) e Pais (2013).

³⁴ “A liberdade de pensamento e de expressão, a fraternidade social, (...) a apologia da soberania popular constituem valores que estreitamente se cruzam com a propensão *individualista* e *idealista*” do Romantismo (Reis 2001a: 427). Itálicos são negritos no original.

³⁵ O indivíduo e a nação são percebidos, diz Ofélia Paiva Monteiro (2003: 21), como “organismos em cuja constituição e devir intervêm” o tempo e o espaço: a “inter-relação *indivíduo/meio* (...) pressupõe a de *indivíduo/nação*” — “luta-se pela conquista da *identidade*, entendendo-se que o indivíduo só a atingirá no contexto da sua nação”.

³⁶ Prolongando um tópico da poesia de Filinto Elísio, o exílio e as saudades da pátria serão largamente tematizados por Garrett e Herculano (Buescu 1997: 239). Como “traços que dão fisionomia particular ao Romantismo português”, Jacinto do Prado Coelho (1997: 964) enumera a afinidade com a Revolução Liberal e as lutas que se seguiram, de que resultaram imposições de emigração e exílio daquelas figuras, “homens que entendiam a literatura como tarefa cívica, meio de acção pedagógica” (Coelho 1997: 964).

³⁷ Rebello (1997: 138-139) e Vasconcelos (2003: 247-437).

³⁸ Nestes géneros, inserem-se obras que tematizam figuras (históricas ou lendárias) ou acontecimentos ocorridos na época medieval, como por exemplo, de Almeida Garrett: *Arco de Santana* (vol. 1, 1845; vol. 2, 1850; reed.

No entanto, o nacionalismo que caracteriza o Romantismo em Portugal não se limita ao interesse histórico e literário pela Idade Média, estendendo-se a diversas cronologias, a começar pelo século XVI, a época de Gil Vicente, Bernardim Ribeiro⁴⁰, Sá de Miranda, António Ferreira, Diogo Bernardes, Frei Amador Arrais, João de Barros, Diogo do Couto⁴¹ e, obviamente, Luís de Camões⁴². Quando, pouco depois de Alcácer Quibir (Almeida 1997: 531-533), o país passou a viver sob domínio espanhol, a transição não se fez sem antes ter havido reacção de alguns aristocratas portugueses. O Romantismo viu no Prior do Crato uma figura tutelar desta resistência, como bem demonstra o aproveitamento dramático de D. António em *O Homem da Máscara Negra* (1839), de Mendes Leal⁴³.

Pelo que se vê, o entusiasmo que o século XVII conheceu em Oitocentos conjuga-se muitas vezes com questões políticas que determinaram a reconquista da independência do reino de Portugal em 1640⁴⁴. Foi ainda neste século que viveram e escreveram alguns dos homens que no século XIX se consideravam os clássicos da literatura portuguesa, a começar pelos prosadores Frei Luís de Sousa, D. Francisco Manuel de Melo, Padre António Vieira, Padre Manuel Bernardes⁴⁵ ou Frei António das Chagas⁴⁶. Se escrever bem, para Garrett ou

1851 e 1852), *O Alfageme de Santarém* (1842); de Rebelo da Silva: *Rausso por Homizio* (1842-43), *Ódio Velho Não Cansa* (1848); de A. Herculano: *Eurico o Presbítero* (1844), *O Bobo* (1843), *Monge de Cister* (1848), *Lendas e Narrativas* (1851, 1858); de Camilo Castelo Branco: *Agostinho de Ceuta* (repres. 1846, impr. 1847); de Mendes Leal: *O Pajem de Aljubarrota* (1846), *Egas Moniz* (1861); de José Freire de Serpa Pimentel: *D. Sancho II* (1846); de Pereira da Cunha: *A Herança do Barbadão* (1848); de Andrade Corvo: *O Astrólogo* (1859); de Arnaldo Gama: *Última Dona de São Nicolau* (1864); *O Balio de Leça* (póstumo); v. Vasconcelos (2003).

³⁹ Sem contar com poemas avulsos nas obras de diferentes poetas, salientam-se, de Almeida Garrett: *D. Branca* (1826), *Adosinda* (1828, mais tarde integrada em *Romanceiro*, 1.º vol. 1843); de A. F. Castilho: *A Noite do Castelo e Ciúmes do Bardo* (1836); de José Freire de Serpa Pimentel: *Solaus* (1839); de Inácio Pizarro de Moraes Sarmiento: *Romanceiro* (1841). Sobre os conceitos de balada, romance ou rimance, solau e xácar, v. Sousa (1997: 39-40) e Pinto Correia (1997: 479-480, 583).

⁴⁰ Almeida Garrett: *Um Auto de Gil Vicente* (1838).

⁴¹ Sobre estes dois historiadores, escreveu Pinheiro Chagas “As Décadas Portuguesas” (*Arquivo Pitoresco*, Vol. IX (1866): n.º 27: 211-214; n.º 28: 217-219; n.º 29: 225-227), textos recolhidos em Chagas (1867: 176-211).

⁴² É praticamente interminável a lista de obras oitocentistas que representam este poeta, quer dramáticas (*Camões*, recriado por Castilho 1863), narrativas (o poeta é personagem de *A Caldeira de Pêro Botelho*, de Arnaldo Gama, 1866) ou poéticas (a começar pelo *Camões* de Garrett, 1825), quer em pintura (Domingos Sequeira, Francisco Metrass, Francisco José de Resende), na escultura (Francisco de Assis Rodrigues, Vítor Bastos) ou na música (Domingos Bontempo); v. Monteiro (1986a), Monteiro (1997a: 72-76), Monteiro (2011) e Nobre (2012b).

⁴³ Indiquem-se, a este respeito, as obras de Almeida Garrett *D. Filipa de Vilhena* (1840) e *Frei Luís de Sousa* (1844). Sobre a figura de D. Filipa, recorde-se a pintura, de início de oitocentos, de Vieira Portuense, *Filipa de Vilhena Armando Seus Filhos Cavaleiros* (1801) e que António Rodrigues da Silva pintou *D. Filipa de Vilhena armando seus filhos para a conspiração de 1640*, quadro comentado n’*As Farpas* de Abril de 1872 (Queirós e Ortigão 2004: 446). Tematizam ainda esta época e o século XVII: Pereira da Cunha (*Duas Filhas*, 1843), Coelho Lousada (*Rua Escura*, 1857), Alfredo Possolo Hogan (*Marco Túlio ou o Agente dos Jesuítas*, 1861), Camilo Castelo Branco (*O Senhor do Paço de Ninães*, 1867).

⁴⁴ Sobre o período da Restauração, escreveram Camilo (*O Regicida e A Filha do Regicida*) e Alfredo Possolo Hogan (*O Dia 1.º de Dezembro de 1640*, 1862).

⁴⁵ Autor de uma “prosa que desliza sem um tropeço”, no dizer de Saraiva e Lopes (1996: 511).

⁴⁶ Camilo Castelo Branco demonstra em *A Queda dum Anjo* a influência que estas autoridades poderiam ter num leitor fanático. O romancista dedicou igualmente às últimas décadas de Seiscentos *O Santo da Montanha*

para Castilho (e mais tarde para Camilo Castelo Branco), implicava conhecer bem a língua, depurada de galicismos e expressões estrangeiras que cada vez mais a contaminavam⁴⁷, os escritores do século XVII serviam de modelos. A este propósito, Teófilo Braga (1984: 107) viria a afirmar que a *Sociedade dos Amigos das Letras* (de 1836) e a *Sociedade Propagadora dos Conhecimentos úteis* (de 1837) “tinham ambas em vista fazer ressurgir o espírito nacional”, mas que para atingir os seus objectivos lançaram meios artificiais, “procurando a monomania dos livros portugueses do século XVI e XVII, a que deram o nome de clássicos; estabeleceram um purismo afectado na língua, renovaram arcaísmos e bravejaram contra a corrente de galicismos”.

Se do século XVIII o Romantismo retém modelos poéticos como Manuel Maria Barbosa du Bocage e Filinto Elísio, não deixa de ser importante verificar como Pedro António Correia Garção, António Dinis da Cruz e Silva e José Agostinho de Macedo continuam a ser lidos, reputados e estudados⁴⁸, enquanto Nicolau Tolentino de Almeida subsiste como o mais importante poeta satírico, cujo vigor imaginativo viria a influenciar Faustino Xavier de Novais (Ferraz 1999: 1185). Neste conjunto de escritores setecentistas, deve ser ainda nomeado António José da Silva, sobre o qual Camilo escreveu *O Judeu* (1867)⁴⁹. Ao mesmo tempo que o interesse pelo primeiro Marquês de Pombal se espalha pela ficção, como alguns títulos denunciam, escritores como Camilo e, já em 1883, Latino Coelho publicam estudos sobre esta figura⁵⁰.

A chegada do século XIX e as adversidades políticas e militares são pretexto para Arnaldo Gama escrever *O Sargento-Mor de Vilar* (1863) e *O Segredo do Abade* (1864), sobre

(1866), como haviam feito no drama Mendes Leal (*D. Maria de Alencastre*, 1846), Andrade Corvo (*Um Ano na Corte*, 1850-51) ou Rebelo da Silva (*Mocidade de D. João V*, 1852), podendo citar-se ainda a comédia de Inácio Maria Feijó (*Camões no Rossio*, 1839), na qual D. João V entra como personagem.

⁴⁷ De todos os autores de épocas mais ou menos pretéritas, o Romantismo português propõe preservar a pureza da língua portuguesa (sem cair num excesso de arcaísmos quinhentistas), defendida contra a investida de galicismos que a desfiguram. Esta é uma das facetas mais distintas do nacionalismo romântico, sendo ainda neste contexto que os autores clássicos setecentistas são evocados como argumentação definitiva para resolver dúvidas de língua portuguesa, como se lê, por exemplo, nos “Estudos da Língua Materna” que o *Arquivo Pitoresco* se preocupou em publicar.

⁴⁸ Um dos estudos mais importantes acerca destes dois poetas e sobre Agostinho de Macedo é de Lopes de Mendonça, republicado em *Memórias de Literatura Contemporânea* (Mendonça 1855: 47-75).

⁴⁹ A acção decorre entre finais do século XVII e inícios do seguinte. Este romancista insiste na tematização do século XVIII em *Anátema* (1850, 1851) ou *O Olho de Vidro* (1866), como fizera Almeida Garrett (*A Sobrinha do Marquês*, 1848) e viriam a fazer Andrade Corvo (*Um Conto ao Serão*, 1852), Coelho Lousada (*Na Consciência*, 1857), Alfredo Possolo Hogan (em peças cómicas como *É Melhor Não Experimentar*, 1858, *O Marido no Prego*, 1860, *Não Despreze Sem Saber*, 1861), Arnaldo Gama (*Um Motim Há Cem Anos*, 1861), Rebelo da Silva (*Lágrimas e Tesouros*, 1863) ou Mendes Leal (*Os Primeiros Amores de Bocage*, 1865).

⁵⁰ Tal desvelo para com o século precedente indicia que houve autores portugueses a influenciar os escritores românticos: são aqueles que hoje se consideram pré-românticos — poetas sem programa poético comum ou consciência do que viria a ser o movimento romântico. Em Garção, Bocage, Filinto e outros encontram-se, porém, afinidades estéticas, estilísticas, formais ou temáticas, tornando-os efectivamente precursores ou anunciantes do Romantismo em Portugal.

as invasões francesas. No mesmo enquadramento cronológico decorrem as acções de *Carlota Ângela* (1858) e *Livro de Consolação* (1871), de Camilo Castelo Branco. Por seu lado, Almeida Garrett (*Viagens na Minha Terra*, 1844, 1846) e Manuel da Silva Gaio (*Mário*, 1868) narram episódios das lutas liberais. Teixeira de Vasconcelos, em *O Prato de Arroz Doce* (1862), trata já da revolta da Maria da Fonte. No entanto, como contraponto a este historicismo, surge outro elemento que caracteriza o movimento romântico português, concretizado de forma muito evidente na defesa da tematização da contemporaneidade, e que virá a resultar na produção de narrativas ou peças de actualidade⁵¹ ou “de tese”⁵², a par de esforços de moralização social⁵³. Com efeito, o cansaço do tema histórico no teatro, questionado já em 1842 por Alexandre Herculano (1986: 94), que critica também a sua fraca qualidade, coincide com uma carência na produção dramática portuguesa de tema contemporâneo: “Não seria melhor que [os nossos mancebos] estudassem o mundo que os rodeia, e que vestissem os filhos da sua imaginação com os trajes da actualidade?”. O romance conhece o mesmo cenário, pois no início da década de 40 do século XIX praticamente não havia ficção romanesca de assunto contemporâneo na literatura portuguesa.

José da Silva Mendes Leal Júnior publica em 1843, no ano seguinte ao texto de Herculano, na *Revista Universal Lisbonense*, uma “carta preliminar” à obra *A Flor do Mar* intitulada “Sobre o Romance”. Aí declara o autor que, não tendo capacidade de emular Herculano ou Rebelo da Silva no romance histórico, se decidiu a escrever um romance contemporâneo porque matéria não falta que sirva de tema a semelhante empresa, tomando por cenário a cidade e tendo como agentes a sociedade. Leal Júnior, enquanto prosador, interroga-se: “Não será também servir a humanidade tentar correr a cortina que encobre tantos exemplos aproveitáveis, tantos documentos do sofrer humano — sondar até ao fundo o pego ilusório da actualidade — desnudar o corpo e estudar na sua origem as causas do mal que o afecta?” (Leal Júnior 1843: 386). Logo em seguida, exclama que o poeta tem a “missão moralíssima e cristianíssima de consolar as dores humanas!”

⁵¹ Rebello (1997: 137-138); Buescu (1997: 344-350).

⁵² Esta designação não exclui romances históricos como *Eurico o Presbítero* (Reis 2001b: 19).

⁵³ Inserem-se nesta categoria obras como *Estátua de Nabuco* (1846), *Os Homens de Mármore* (1854), *O Homem de Ouro* (1855), *Pobreza Envergonhada* (1857), *Pedro* (1857), de Mendes Leal; *Roberto Valença* (1846) e *Lição ao Mestre* (1875), de Teixeira de Vasconcelos; *O Céptico* (1848) e *O Misanthropo* (1851), de D. João de Azevedo; *Memórias de um Doido* (1849), de António Pedro Lopes de Mendonça; *O Aliciador* (1850), de Andrade Corvo; *Cláudio* (1853) e *A Vida em Lisboa* (1858), de Júlio César Machado; *Caridade na Sombra* (1858), *Fortuna e Trabalho* (1863), *Pobreza Dourada* (1864) e *Os Operários* (1865), de Ernesto Biester; muitas outras de Camilo (irónicas como *A Queda dum Anjo*, 1865 e 1866, passionais como *Anos de Prosa*, 1863, ou morais, como *O Bem e o Mal*, 1863); *As Pupilas do Senhor Reitor* (1866, 1867), *Uma Família Inglesa* (1868), *A Morgadinha dos Canaviais* (1868) e *Os Fidalgos da Casa Mourisca* (póstumo, 1871), de Júlio Dinis.

O interesse pela moral e pelo gosto do público cruza-se nas afirmações que Leal Júnior profere quanto à vida das “altas classes sociais”, que “mais é ficção do que realidade”, e ao “povo que necessita de educação e ensino”. O autor encontra motivação para centrar o seu enredo em personagens do povo, fazendo uso de uma linguagem popular; deste modo, conseguirá alcançar a verosimilhança na obra limitada e feita “unicamente com o pensamento e o coração” (Leal Júnior 1843: 387). A sua função é “nobilitar os afectos”, “elevar e engrandecer a acção e os caracteres”, o que aproxima este testemunho da teorização aristotélica quanto à personagem trágica.

Em 1864, o Romantismo parecia haver dado frutos, e a literatura portuguesa conhecia excepcional vitalidade. Na “Crónica Literária” da *Revista Contemporânea de Portugal e Brasil*, Ernesto Biester comenta: “O movimento literário não tem esmorecido; ao contrário, aumenta sempre”. Prova disso é a circunstância de que “todos os géneros se cultivam”: “a poesia, o romance, o drama, a lenda, as impressões de viagem⁵⁴, a sátira, enriquecendo assim as livrarias nacionais que já principiam a formar catálogo português na linguagem e nas ideias em substituição ao que tinham e que era inteiramente estranho nas ideias e na linguagem” (Biester 1864: 383-384)⁵⁵. Relevante é o facto de nem em comparação com a francesa se poderia considerar a literatura portuguesa inferior⁵⁶. Em 1880, na 3.^a edição dos *Sons que Passam*, Tomás Ribeiro (1884: xvi) declarava a supremacia do Romantismo em relação à escola realista: “Mais uma edição deste livro, mais um eco destes *sons* vem provar que a moderna escola ainda não prevalece”.

De carácter intimista e confessional, a literatura romântica valoriza o eu e a emoção, por vezes em conflito com a razão⁵⁷. Este confronto pode projectar-se na obra de diferentes

⁵⁴ Cf. Saraiva e Lopes (1996: 773).

⁵⁵ À lista de géneros poderia Biester ter acrescentado ainda as memórias, atendendo à publicação dos livros de memórias de José Liberato Freire de Carvalho (1855), Luz Soriano (1860), sendo igualmente de nomear, com Paula Morão (1997), as *Memórias do Cárcere* (1862) e *Luz Coada por Ferros* (1863), de Camilo Castelo Branco e Ana Plácido, respectivamente. Estas obras antecedem cronologicamente as memórias de Bulhão Pato (*Sob os Ciprestes*, 1877, e *Memórias*, 1894), de António Feliciano de Castilho, pelo filho Júlio de Castilho (1881), ou as de Garrett, por Gomes de Amorim, vindas a lume entre 1881 e 1884 (Morão 1997).

⁵⁶ Na verdade, no número seguinte, a propósito da publicação de *Coisas Espantosas*, o mesmo crítico argumentava que a obra de Camilo Castelo Branco não desmerece “em fertilidade, em engenho, em estilo e em observação” dos romances de Dumas, Mery ou Balzac (Biester 1864: 430).

⁵⁷ “O culto do diferente explica a literatura confessional, em que o *eu* liricamente se exhibe na singularidade dos sentimentos e da imaginação, como explica ainda o nacionalismo estético, a valorização do que distingue uma cultura regional de todas as outras, logo o apreço do tradicional e do popular” (Coelho 1997: 963). Ofélia Paiva Monteiro (1997a: 362) define “intimismo” como “pendor complacente para o insulamento no espaço interior do ‘eu’, visto como a sede da pessoa ‘essencial’, tantas vezes mascarada na aparência oferecida ao olhar dos outros (...). Desta valorização do ‘eu’ e do privado decorre (...) a proliferação da *narrativa intimista* (a par de outras manifestações, como a abundância do *lirismo*), designação abrangente da que concede lugar predominante à ‘representação’ da vida interior; no seu âmbito, fala-se de *narrativa confessional* quando essa representação é

maneiras: o sujeito atormentado que contraria a sociedade e o poder tirano⁵⁸, o artista que a sociedade desconhece, de quem ela escarnece ou a quem ignora. Neste caso, a noite (que passa em vigília), o cemitério (Sousa 1997: 425-426) e a natureza (Buescu 1997: 367-371) surgem muitas vezes como confidentes do sujeito, que encontra comprazimento na solidão ontológica (afastado dos homens) e nos seus elementos, como dá testemunho o comportamento misantropo do Eurico de Carteia⁵⁹, a transformação da conduta de Simão Botelho⁶⁰, ou as palavras de João Mínimo, num texto datado de 1828: “Todos aqui [no convento] me têm por mais rudo, mais ignorante ainda que meu próprio tio: varro capelas, acendo velas, ajudo missas, — nos intervalos dou meu passeio por estes formosos arredores, vegeto de dia; e às noites... à noite é que eu *vivo*. Sozinho, fechado no meu quarto, leio, escrevinho, medito, rabisco, gozo, *vivo* enfim. E ninguém me amofina, ninguém me intriga, me rala, me mata — por que ninguém me conhece” (Garrett 1853b: 30-31).

No plano da criação literária, teorias clássicas da imitação e do respeito por cânones e princípios de decoro vão sendo progressivamente contestadas⁶¹, vindo a impor-se o valor da

assumida pelo próprio ‘sujeito’ do vivido, num desvelamento que a introspecção, a memória do passado, o narcisismo, o sentimento de culpa, o desejo de justificação podem mover”.

⁵⁸ Cf. Garrett, *O Arco de Santana*. “Algumas vezes [no Romantismo] aflora, segundo a lição de Rousseau, a ideia da bondade natural do indivíduo, pervertido e constrangido pela sociedade (...); Camilo defende contra a sociedade os direitos dos que amam” (Coelho 1997: 964). Com efeito, em Camilo a oposição ao amor é agenciada muitas vezes pelas figuras paternas ou maternas: “No âmago da conflitualidade amorosa (da qual deriva a desgraça e, portanto, a ‘paixão funesta’), encontramos vezes sem conta a oposição paterna, por razões de incompatibilidade social, desavenças antigas, vínculos, heranças, patrimónios (...). A novelística camiliana oferece-nos um romanesco de amores impossíveis em primeiro lugar por força da sociedade em que desponta” (Martins 2003: 203).

⁵⁹ “Eurico era uma destas almas ricas de sublime poesia a que o mundo deu o nome de imaginações desregradadas, porque não é para o mundo entendê-las” (Herculano 2001: 37); “Muitas vezes, pela tarde, quando o Sol (...) descia (...), via-se ao longo da praia (...) o presbítero Eurico, encaminhando-se para os alcantis apurados à beira-mar. (...) Os que lhe espreitavam os passos, nestes largos passeios da tarde, viam-no chegar às raízes do Calpe, trepar aos precipícios, sumir-se entre os rochedos e aparecer, por fim, lá ao longe, imóvel, sobre algum píncaro requeimado pelos sóis do Estio e puido pelas tempestades do Inverno. Ao lusco-fusco, as amplas pregas da estriagem de Eurico, branquejando movediças à mercê do vento, eram o sinal de que ele estava lá, e, quando a Luz subia às alturas do céu, esse alvejar de roupas trémulas durava, quase sempre, até que o planeta da saudade se atufava nas águas do Estreito. (...) O povo rude de Carteia não podia entender esta vida de excepção, porque não percebia que a inteligência do poeta precisa de viver num mundo mais amplo do que esse a que a sociedade traçou tão mesquinhos limites” (Herculano 2001: 39-40).

⁶⁰ Por amor a Teresa, Simão abandona comportamentos delinquentes: “No espaço de três meses fez-se maravilhosa mudança nos costumes de Simão. As companhias da rale desprezou-as. Saía de casa raras vezes, ou só, ou com a irmã mais nova, sua predilecta. O campo, as árvores, e os sítios mais sombrios e ermos eram o seu recreio. Nas doces noites de estio demorava-se por fora até ao repontar da alva. Aqueles que assim o viam admiravam-lhe o ar cismador e o recolhimento que o sequestrava da vida vulgar. Em casa encerrava-se no seu quarto, e saía quando o chamavam para a mesa. (...) / Simão Botelho amava. Aí está uma palavra única, explicando o que parecia absurda reforma aos dezessete anos” (Castelo Branco 2007: 169). Na obra de Camilo, o “amor depura e transfigura” e “[o] sofrimento alia-se ao amor para transfigurar os heróis da novela” (Coelho 2001: 367 e 368).

⁶¹ “Do culto da pessoalidade e da valorização do imaginário” — ensina Ofélia Paiva Monteiro (2003: 22) — decorre uma certa desvalorização da função do ‘real’ (porque tudo, em arte, passa através da subjectividade do artista) e a reivindicação da liberdade do ‘fazer’ estético: nenhuns cânones impostos do exterior, e, consequentemente, pré-estabelecidos, podem coarctar o artista na sua luta pela expressão; regras, só as exigidas pela sua

criatividade e da originalidade e a afirmar-se a “libertação da imaginação”⁶², descrita enquanto “incremento de faculdades criativas que transcendem a esfera da experiência empírica”, como escreve Carlos Reis, que acrescenta⁶³:

Transcendendo essa experiência empírica, o sujeito artístico romântico privilegia o universo da fantasia, do sonho e do mistério, contempla também o grotesco e as representações desrealizantes, recorre a imagens audaciosas, aproxima-se mesmo de vivências de índole simbólica, envolvendo-se, em casos extremos, em experiências alucinogénias (...). A *imaginação* em liberdade constitui, pois, para os românticos, um factor primordial de criação, sobretudo de criação poética e, através dela, de descoberta e de revelação.

A “libertação da linguagem” — elucida Carlos Reis — implica “procedimentos directamente decorrentes de uma concepção eminentemente *subjectivista* da criação literária; colocando o *sujeito* no centro do processo criativo, essa concepção tende a ignorar o carácter mediador da linguagem e a fazer do discurso uma espécie de extensão natural, autêntica e irreprímível de uma emoção muito viva e não controlada por convenções”, como até aí acontecera⁶⁴. Sobre o processo de criação artística no Romantismo, Jacinto do Prado Coelho (2001: 81) alerta ainda: “Conformes a esta concepção, os literatos do tempo realizaram muitas vezes poesia sem cuidar da elaboração formal, entregues ao fluxo de emoções e imagens que constituía para eles uma mensagem do transcendente; caíram assim a cada passo no lugar-comum, na expressão frouxa ou desarmónica”.

A valorização da originalidade conduzirá à busca da diferença, reconhecendo-se por isso, em termos retóricos, que o Romantismo deteriora os géneros literários tradicionais (Almeida 1997: 212-215). Se no teatro e na narrativa são cultivados géneros híbridos (como o drama e o romance), na poesia concretizam-se métricas diversas e são admitidas, numa só composição, estruturas estróficas irregulares (Chociay 1997). O sentimento terá uma expressão exacerbada: para transmitir o sofrimento de uma solidão ontológica, os lamentos da morte, do abandono, da saudade; para se cantar o amor, recorre-se à hipérbole e a imagens que

própria obra para se constituir como um ‘organismo’, de conteúdo e de forma intrinsecamente solidários. Por isso se esboroa no Romantismo a normatividade neoclássica, com os seus códigos separadores de géneros e as suas convenções retóricas; renovam-se as formas literárias, cultiva-se a metáfora e utilizam-se com maior ductilidade os variados registos da língua”.

⁶² Com a imaginação, “capacidade de combinar de modo original os elementos apreendidos pelos sentidos” e “poder de perscrutar a realidade ‘outra’, primordial, de que a natureza sensível é uma manifestação simbólica”, o poeta romântico exploraria o seu subconsciente de modo exuberante: na imaginação e no onírico, “esbatida a vigilância racional, acordam visões misteriosas de um outro mundo, que reinventa o que nos é familiar e lança uma luz reveladora sobre as profundidades abscônditas do cosmos e do ‘eu’” (Monteiro 2001: 969).

⁶³ Reis (2001a: 434). Itálico em negrito no original.

⁶⁴ Citações de Reis (2001a: 433). Itálicos em negrito no original.

metaforizam a paixão, exibindo o interior do sujeito poético ou de personagens de romances e dramas de modo exuberante.

No que respeita à poesia portuguesa da segunda geração romântica (Nemésio 1942), Jacinto do Prado Coelho (2001: 75-76) distingue quatro categorias temáticas, que podem ser apresentadas de forma esquemática:

- A partir da leitura de Byron ou Musset, “muitos [poetas] supõem pertencer ao número das almas eleitas, vibráteis, exiladas neste mundo, e fazem versos, choram um destino amargo repisando expressões apaixonadas, proclamam solenemente o desejo da morte. Ao pessimismo e ao tédio, não raro sinceros, vem juntar-se algumas vezes o ‘romantismo terrificante’, maravilhoso e postiço, dos elementos sinistros e sombrios, cruces partidas, cemitérios, fantasmas, mochos e corujas”;
- Alguns poetas, “olhando com tristeza a sociedade contemporânea corroída pelo burguesismo estreito e pelo realismo brutal, cultivam a poesia ‘de tradições nacionais’, seguindo o exemplo dos mestres, e procuram estimular os portugueses do presente com a lembrança dos nobres ideais do passado”;
- João de Lemos e Luís Augusto Palmeirim⁶⁵ “inspiram-se nos temas e nas ‘toadas’ populares, autêntica ‘etnografia poética’, cantam o soldado, a vivandeira, o rabequista (...), a camponesa, o romeiro, as mouras encantadas (...), o bastidor, as alcachofras, a saia nova, o *meu* S. João, o ramo de despedida”;
- Finalmente, há poetas que “misturam com este romantismo íntimo e caseiro o elogio do pirata destemido e do bandido generoso e sensível”⁶⁶.

Ao longo do século XIX produz-se uma transformação na língua literária, embora, em muitos autores portugueses do período, essas mudanças continuem a provir da imitação (cedendo os modelos greco-latinos lugar aos franceses). Sem se abandonar por completo uma nítida diferenciação entre a linguagem poética e a da narrativa⁶⁷, ou entre uma língua dignificada pela literatura e a do quotidiano, em prosadores como Garrett, Lopes de Mendonça ou

⁶⁵ Sobre estes autores, v. Morna (1997: 260-263 e 399-403).

⁶⁶ Coelho (2001: 76) anota a este respeito que o “bandido simpático não passa, para os poetas que o exaltam, duma afirmação de rebeldia ante o convencionalismo hirto duma sociedade injusta”.

⁶⁷ Além disso, deve notar-se que um autor como Camilo Castelo Branco “assume atitudes diferentes, conforme se trata de poesia ou de ficção. A sua concepção de poesia liga-se romanticamente à dor, à melancolia, ao isolamento; define-se pela confidência necessária, irreprimível; envolve ainda a inspiração do alto, a subida às regiões inefáveis. Nada haveria nesta concepção de relativamente original se não fosse a exigência de saber, incutindo o saber de ofício, a revelar uma formação clássica. Não há dúvida que Camilo oscila entre dois pólos: espontaneidade e trabalho” (Coelho 2001: 83).

Camilo será bastante evidente uma maleabilidade discursiva e um coloquialismo que aproxima o registo literário da língua do dia-a-dia⁶⁸. A poesia continuará, todavia, a usar de um léxico próprio: no Romantismo português “entrelaçam-se (...) a herança clássica e os prenúncios da poesia que virá depois”, como entendeu Jacinto do Prado Coelho (1965: 19). O crítico admite: “Os românticos, para quem a linguagem era ainda a veste da ideia poética, imitavam os clássicos, pelo que se vê no cultivo duma linguagem sublime, guindada, que supunham indispensável à poesia” (Coelho 1965: 20). Noutro contexto, Prado Coelho (1997: 964) insiste que os “mentores do Romantismo português revelaram-se homens de bom-senso, de alicerces clássicos, inimigos de excessos, sem propensão mística, sem alardes messiânicos”. O mesmo estudioso diz ainda que “há muitos aspectos na literatura portuguesa entre 1840 e 1865 que documentam a persistência do gosto clássico” (Coelho 2001: 81).

Em síntese, Jacinto do Prado Coelho (2001: 86) reconhece no Romantismo português:

Um idealismo distanciado das realidades práticas, a exaltação dos afectos e dos instintos, a falta dum ideário lúcido e orgânico, a falta de orientação crítica, a ideia de que a obra de arte deve nascer por inspiração do alto e sem esforço, a obsessão dos problemas amorosos, a moda do cepticismo e da melancolia, o feitio predicante, a vaga religiosidade, o humanitarismo, a retórica do melodrama, o interesse pela alma popular e pelas manifestações folclóricas, a tensão entre as novas tendências e as forças tradicionais, na política, na mortal e na arte (...).

A datação do Romantismo em Portugal

Concordando com o postulado de Claudio Guillén, Helena Carvalhão Buescu (2001: 68) admite que “a temporalidade histórica e cultural não se confunde com a cronologia” na limitação de um período literário, pois, sendo “multiforme”, ele “conhece fenómenos diversos, com ritmos e acelerações temporais extremamente diferenciados”. Por seu lado, Aguiar e Silva (2000: 420) alerta: “A utilização de datas precisas para assinalar o fim de um período e o início de outro (...) não possui rigoroso significado analítico-referencial, apenas lhe devendo ser atribuída uma simples função de balizagem, como que a indicar um momento particularmente relevante na desagregação de um período e na conformação de outro”.

Tratando-se de um movimento artístico, não se pode atribuir uma data precisa para o início ou fim do Romantismo, embora se possam fazer algumas tentativas de aproximação: em Portugal, ele define-se como o percurso intelectual e cultural que compreende um período iniciado no fim do primeiro quartel do século XIX e que se prolonga até aos anos 80 da

⁶⁸ Ferraz (1997: 92-94). O “tratamento [de uma linguagem literária] (do plano das opções estilísticas ao dos géneros) traduz dois movimentos de *libertação* de clara motivação e recorte romântico: a libertação da linguagem e a libertação da imaginação” (Reis 2001a: 432). Itálico em negrito no original.

mesma centúria. Encontra-se, assim, ladeado a montante pela questionação do clássico e cansaço de formas neoclássicas, e a jusante pela literatura de feição realista que caracteriza os autores da Geração de 70, que por sua vez denuncia a estagnação da estética precedente. Quer na origem, quer no período de degradação, será a influência francesa e a necessidade que as novas gerações de escritores têm de acompanhar o progresso e a modernidade literária além-Pirenéus que impulsiona as atitudes de rebeldia e de renovação das letras.

Ainda que Jacinto do Prado Coelho (1997: 962) recorde a possibilidade de se poder falar de Romantismo em Portugal a partir de 1770, incluindo nessa designação o Pré-Romantismo, a data mais comumente apontada é 1825, ano da publicação, em Paris, de *Camões*, de Almeida Garrett⁶⁹. Trata-se de um marco emblemático, representativo de uma atitude vanguardista inédita de reivindicação de originalidade, com a vantagem de assinalar um acontecimento literário, ainda que ocorrido no estrangeiro (Almeida 1986). O carácter precursor desta obra (e de *Dona Branca*) foi reconhecido por Alexandre Herculano logo em 1834, ao afirmar que “*Dona Branca* e *Camões* apareceram um dia nas páginas da nossa história literária sem precedentes que os anunciassem”⁷⁰, ao mesmo tempo que o próprio Garrett não se exime de proclamar que fez algo novo na literatura portuguesa, reconhecendo, em 1828, Byron como modelo (Garrett s/d I: 59):

No meu poemazinho do *Camões* aventurei alguns toques, alguns longes de estilo e pensamentos, anunciei, para assim dizer a possibilidade da restauração deste género [romântico] que tanto tem disputado na Europa literária com aqueloutro e que hoje coroado dos louros de Scott, de Byron e de Lamartine vai de par com ele, e não direi vencedor, mas também não vencido.

Dona Branca, essa mais decididamente entrou na lice, e com o alaúde do trovador desafiou a lira dos vates; outros dirão, não eu, se com feliz ou infeliz sucesso.

(...) Se reclamo aqui prioridade é somente em ter instaurado as antigas e primitivas formas métricas da língua em uma espécie de poesia que também foi a primitiva sua, e ao menos a mais antiga de que tradição nos chegou.

Na “Introdução” ao segundo volume de *Romanceiro*⁷¹, Almeida Garrett (s/d II: 56) recorda estes poemas como “as primeiras tentativas da revolução” e que “em 1828 com a *Adosinda* e o *Bernal Francês* se firmou o estandarte da restauração”. Justifica depois um lapso “por mais de dez anos, pelos cuidados e lidas políticas, de quase todo o trabalho literário”.

⁶⁹ Como viram Teófilo Braga (1984: 170-171) e José-Augusto França (1999: 47-53), a data, o local e o contexto configuram uma coincidência na celebração romântica da figura de Camões por Almeida Garrett e Domingos Sequeira (1768-1836), exilados em Paris por perfilharem ideias liberais. No ano de 1824, é exposta a pintura “A Morte de Camões”, ao mesmo tempo que está a ser escrito um poema que lhe corresponde em índole e conteúdo.

⁷⁰ Herculano (1986: 18). Andrade Ferreira (1871: 45) tem a mesma opinião.

⁷¹ O volume sai em 1851. O texto havia sido publicado na *Revista Universal Lisbonense* entre 1845-46.

Nesse período, viveu “a satisfação de aplaudir aos muitos e ilustres combatentes que foram entrando na lice; vi lavrar milagrosamente o fogo santo, e juntei o meu retirado clamor aos hinos da vitória que derrotou para sempre os pretendidos clássicos”.

Na história das ideias, porém, como defende Todorov (1979: 13), é mais sugestivo o “momento da sua recepção” do que o da “primeira formulação”. Assim, apesar do simbolismo que 1825 representa, o facto é que não se pode considerar esta uma data *a quo*, não faltando quem ponha em causa o estatuto romântico do poema (Barbas 1999). António José Saraiva (1970: 15) defende que *Camões* e *Dona Branca* “ficaram como obras isoladas e não abriram escola”; na *História da Literatura Portuguesa*, com Óscar Lopes, o mesmo Saraiva defende que *Camões* “não teve sequência imediata na nossa literatura” (Saraiva e Lopes 1996: 665).

Em alternativa, Alberto Ferreira ([1994]: 32) assinala que o “romantismo, enquanto movimento literário autónomo, surge no nosso país à volta de 1834 e inicia a sua dissolução sob a segunda Regeneração, à roda de 1860”. Para a delimitação deste arco temporal, o autor utiliza um critério político-social: “entre o definitivo triunfo da burguesia sobre as instituições monárquico-feudais e o triunfo da fracção burguesa liberal sobre o radicalismo da pequena burguesia ou das camadas populares mais esclarecidas”. Consciente da confusão entre fenómenos sociais e artísticos, o ensaísta esclarece que é preferível optar por esta data a “regressar até 1825” (Ferreira [1994]: 34). Já antes António José Saraiva (1970: 15) sugeria que somente a partir de 1836 (com a produção teatral de Garrett) e 1837 (ano do início da publicação de *O Panorama*, dirigido por Herculano) se pode começar a falar de Romantismo. Apesar de datarem de 1834 e 1835 os artigos da “expressão teórica do Romantismo”⁷², António José Saraiva e Óscar Lopes (1996: 665) insistem:

Só depois do regresso dos emigrados se verifica o fluxo contínuo de uma corrente literária diferente. É preferível marcar o início do Romantismo em Portugal no ano de 1836, em que se publica *A Voz do Profeta*, de Herculano (...); em que os *Ciúmes do Bardo* e a *Noite do Castelo* de Castilho, que não passam de pastiches românticos, denunciam o triunfo entre nós do novo gosto literário. É no mesmo ano que Passos Manuel, chefe do governo setembrista triunfante, abre caminho à reforma do teatro português por Garrett, e ao aparecimento de um repertório dramático nacional, inspirado na teoria do drama romântico. Pela mesma época, também, inicia-se a publicação da primeira revista romântica portuguesa, o *Panorama* (1837-1868).

⁷² Escritos por Herculano e publicados no *Repositório Literário*, veiculam “algumas ideias do Romantismo alemão” (Saraiva e Lopes 1996: 665).

Por seu lado, Jacinto do Prado Coelho (1965: 9) havia apontado 1837 como ano em que, depois de “realizações isoladas — dum Garrett, dum Castilho, dum Costa e Silva (...), finalmente Herculano”, e “passado o período mais agitado das lutas entre liberais e miguelistas, o nosso Romantismo pode contar com um público numeroso e uma coorte de escritores menores” (1965: 10). Anos depois, o mesmo académico recua a data e escreverá (Coelho 1997: 962-963):

Rigorosamente, só depois de 1836, quando as feridas causadas pelas lutas entre miguelistas e liberais começam a cicatrizar, o Romantismo se constitui em Portugal, como escola com os seus adeptos menores, as suas revistas, o seu público. Até lá, assistimos a tentativas isoladas (...): Garrett canta a Saudade, idealiza um Camões romanescos, joguete do Destino, abjura as ficções pagãs, inspira-se nos romances populares (...) e durante o cerco do Porto, sob o estímulo do romance histórico de Hugo, delinea *O Arco de Santana*; (...) J. M. da Costa e Silva (n. 1788) adere ao romantismo de W. Scott e Byron, entusiasma-se com o exemplo da *Adozinda*, tira partido do “maravilhoso cristão” no poema *Isabel ou a Rainha de Aragom* (1832) (...); Castilho, depois de publicar *Amor e Melancolia* (1828), em cujas quadras de redondilha perpassam temas ao gosto romântico (prazer melancólico da solidão, do cemitério, das ruínas; devaneios e antesonhos de amor; crenças populares), ensaia aptidões em exercícios literários dum romantismo mais superficial, de balada melodramática (*A Noite do Castelo* e *Os Ciúmes do Bardo*, 1836); Herculano (...) põe em versos austeros as fundas experiências do exílio e dos combates pela Liberdade, canta Deus e a Pátria (*A Harpa do Crente*, 1838).

Finalmente, também para Vitorino Nemésio (1942: 115) “[o] verdadeiro movimento romântico em Portugal não coincide com o aparecimento do *Camões* e da *D. Branca* (1825 e 1826), datas que lhe dão os compêndios. Desses exercícios métricos de Garrett à propagação do entusiasmo pelos novos valores literários vão perto de vinte anos”. O autor data o início do Romantismo português “entre 1838 e 1844”, pois só a partir deste lapso temporal se pode falar de um “movimento romântico em que a doutrina vá com as obras” (Nemésio 1942: 115).

Embora destas propostas sobressaia a defesa do adiamento da data do início do Romantismo em Portugal, não se deve pôr em causa ou diminuir o papel vanguardista de Garrett nesse processo (passando-o para Alexandre Herculano, por exemplo). Assim, não podem esquecer-se as reclamações, atrás citadas, de Almeida Garrett, ao assumir responsabilidade pela renovação das letras portuguesas, colocando-o na posição de autor mais importante da primeira metade do século XIX português.

Não é menos problemática a identificação de uma data para finalizar o período. Parece que se encontra totalmente posta de parte a ideia de que o Romantismo se prolongou até

ao século XX⁷³. Com efeito, identifica-se um primeiro questionar do Romantismo em 1862, com a publicação de uma “Conversação Preambular” de António Feliciano de Castilho a D. Jaime, de Tomás Ribeiro. Será, no entanto, em 1865 que desponta uma querela conhecida como a “Questão Coimbrã”: apesar de seriamente posto em causa, o Romantismo continuaria em vigor, vindo a desaparecer apenas quando as características que o distinguem deixaram de ser produtivas nas obras da nova geração. Será preciso esperar que os escritores românticos morram⁷⁴, deixem de produzir ou se adaptem (mesmo que parodicamente, como se reconhece em Camilo Castelo Branco) à estética do realismo-naturalismo.

Escopo e estrutura do ensaio

Os conceitos de história literária sumariados importam ao escopo deste trabalho, enquadrando os textos estudados. Não são, porém, os limites temporais do Romantismo que circunscrevem a cronologia da investigação, que assume uma perspectiva abertamente fluida, pois, quando pertinente, convoca exemplos anteriores a 1825 para confirmar em que medida o Romantismo mantém uma perspectiva tradicional acerca da Antiguidade, ou a transfigura de acordo com os seus interesses. No entanto, a maioria dos textos insere-se cronologicamente nos limites do Romantismo, vindo a culminar na mudança de discurso sobre a Antiguidade. Como se sabe, a historiografia do século XIX é ainda marcada pela concepção clássica da História enquanto *uitae magistra*, vindo todavia a reconfigurar-se enquanto ramo de conhecimento com métodos científicos próprios (Sachs 2010: 23-30, 39-46). Os dois textos que em Portugal anunciam essa mudança foram já mencionados: o primeiro é o estudo introdutório de Latino Coelho à sua tradução⁷⁵ da *Oração da Coroa*, de Demóstenes (pronta em 1870⁷⁶, mas publicada em 1877⁷⁷), que Oliveira Martins havia de criticar⁷⁸. Maria Helena da Rocha Pereira (1987: 25) considera este estudo “um marco quase isolado na desoladora parcimónia do conhecimento da Antiguidade no espaço cultural português”. Por seu lado, Maria de Lourdes Flor de Oliveira (1970: 242-243) afirma: “Em vez de, em prefácio ou breve intro-

⁷³ Coelho (1997: 962). Não sem humor, Jorge de Sena (1982: 100) disse que não é “legítimo, em periodologia estética, considerar que ainda vivemos numa época romântica. Haverá quem viva nela, como há quem ainda viva na Idade da Pedra”.

⁷⁴ Recorde-se que João de Lemos, Rodrigues Cordeiro ou Eduardo A. Vidal publicam poesia até à última década de oitocentos.

⁷⁵ Flor de Oliveira (1970: 241) compreendeu que “[b]em diversa é ela da generalidade dos originais gregos até então traduzidos em português. Enquanto as obras antes vertidas primam pelo carácter moral ou didáctico, quando não concorrem nelas um e outro, ou denunciam o perene atractivo despertado pelo prestígio da poesia homérica, a escolhida por Latino Coelho é, essencialmente, cívica ou política”.

⁷⁶ Data da apreciação que António José Viale lhe fizera na Academia das Ciências (Oliveira 1970: 205).

⁷⁷ No século XIX, a obra será reeditada em 1880, 1890 e 1894.

⁷⁸ Sobre a reacção azeda de Oliveira Martins ao estudo de Latino Coelho, v. Pereira (1987: 25-26). Em 1878, Oliveira Martins viria a publicar *Helenismo e a Civilização Cristã*.

dução, expor o seu pensamento, tecido em induções e deduções apresentadas com a bem ou mal velada autoridade de quem aponta aos outros o *seu* caminho e o *seu* programa com o caminho e o programa de todos os demais”, Latino Coelho, naquela introdução, “pretenderia (...) historiar, porque a mera história dos factos iluminaria melhor do que todos os fachos da crítica intencional os espíritos preocupados e perturbados do seu país na segunda metade do século XIX”⁷⁹.

Não obstante, pode dizer-se que, no âmbito do estudo da história da Antiguidade Clássica, em Portugal a mudança de um discurso tradicional para um historicismo marcado é sensível na *História da República Romana*, de Oliveira Martins (1885), que anuncia o fim da imagem de exemplaridade dos heróis romanos. Reconhecendo que “[d]o ponto de vista da nomologia, isto é, da ciência que estuda o desenvolvimento dos organismos sociais”, “a História da República Romana é o paradigma político de todas as Histórias conhecidas”, Oliveira Martins (1987 I: 26) reclama o pioneirismo de apresentar em português o relato das transformações daquele sistema político ao abrigo de novas perspectivas de Beaufort, Niebuhr e Mommsen, autores que “renovaram essa história, tema eterno das cogitações do homem” (Martins 1987 I: 26-27).

O ensaio que agora se apresenta é, pois, um estudo sobre os lugares que a Grécia e Roma, com as suas realidades e ficções históricas, as suas teorias e práticas literárias, ocuparam em Portugal durante o século XIX: os resultados da pesquisa encontram-se expostos ao longo de quatro secções, reflectindo aspectos da presença e da herança literária da Antiguidade Clássica durante o Romantismo português. Pelo estudo da recepção do património criativo greco-latino, seus temas, doutrinas e valores artísticos, será possível verificar como a modernidade os acolheu, reformatou ou substituiu.

Nesse sentido, a primeira secção (“Tradição e Prestígio: em Torno dos Conceitos de Clássico e de Classicismo”) fundamenta teoricamente termos correlatos da noção de clássico (conceito estético mas também enquanto tempo pretérito e unidade cultural), amiúde ligados à tradição, que lhes confere prestígio cultural. No Capítulo 1, partindo de uma definição de “influência”, pelo recurso a textos de diversas épocas, verifica-se que a tradição será objecto de constante vigilância, vindo a reconfigurar-se e a ser reinterpretada ao longo dos séculos. Porque interpretado à luz das conveniências de épocas posteriores, construindo elas próprias a sua “tradição”, este dinamismo legitima que se possa também falar de “traição” (vocábulo

⁷⁹ A autora considera que nas palavras de Latino Coelho “triumfa sempre o romantismo. Romantismo na ânsia de abarcar o diverso, romantismo no culto da palavra arrebatadora, romantismo no recurso ao panfleto, romantismo até no eclectismo da defesa da tradição, que justificava uma monarquia, coexistente com o culto do progresso, que reclama uma república” (Oliveira 1970: 262).

etimologicamente ligado a “tradição”). No Capítulo 2, ver-se-á como, pelo seu pioneirismo, tem especial interesse o conceito de clássico introduzido por Aulo Gélíio, motivo por que se estuda detidamente o contexto e os critérios considerados determinantes para inscrever um autor nessa categoria. Eminentemente linguísticos mas também fundados na Antiguidade, esses critérios assumem uma configuração exemplar: um autor deve considerar a tradição como modelo a ser imitado com discernimento. Adicionalmente, o trabalho criativo do autor literário deve submeter-se com acentuado escrúpulo à razão, uma das mais exuberantes características do Classicismo (Cap. 3). Servindo de base à argumentação que no século XIX português se irá desenvolver em torno dos clássicos antigos, a permanência do seu valor ou a impertinência das suas atitudes (Cap. 5), resume-se ainda nesta secção a Querela dos Antigos e dos Modernos (Cap. 4).

O conhecimento da história, da literatura ou da mitologia clássica poderia depender de diversas formas de acesso a esse conjunto de saberes. Como se estuda na segunda secção (“Formas de Acesso à Antiguidade”), as chamadas obras de divulgação e variadíssimos textos vindos a lume em periódicos, cujo objectivo era a “instrução e recreio” dos leitores, propagando “conhecimentos úteis”, contribuíram para a vulgarização de acções, figuras e símbolos antigos (Cap. 1). No entanto, será no ensino formal — servido por instrumentos, métodos e pedagogias de ascendência pombalina (Cap. 3) — que pode perceber-se a notoriedade de alguns tópicos poéticos. Paradoxalmente, será da experiência de aprendizagem que se recolhem ideias contrárias à leccionação do latim (e do grego) no sistema de ensino oficial (em constante reforma e alteração, espelhando as transformações políticas e sociais do país). Com efeito, a cargo de professores sem relevante inclinação didáctica, que também não evidenciavam particular mérito científico (Cap. 2), aprender latim podia ser um acto de valentia (que não estava isento de ofensas físicas). Em contrapartida, alguns daqueles que, no século XIX, haviam de ser os mais denodados defensores dos clássicos, reconhecem as virtudes e erudição dos seus mestres (Cap. 4). Estes são alguns dos motivos por que se reconhece, na literatura e fora dela, que o ensino das línguas clássicas foi um fracasso quase generalizado, promovendo o debate em torno da pertinência ou irrelevância de se estudar latim ou grego (Cap. 5). Talvez em consequência do aparente insucesso do sistema de ensino para formar jovens com conhecimento de latim ou grego apropriado para a leitura de textos na língua original num país que precisava de melhoramentos técnicos que só o progresso poderia fomentar, as traduções foram um veículo imprescindível para o conhecimento e divulgação dos textos e autores clássicos, sendo de assinalar que nunca antes tinham sido feitas tantas e tão boas traduções do grego e do latim para português (Cap. 6).

As Secções III (“De Homero aos Poetas Augustanos: Raízes do Pensamento Poético e Ético do Romantismo Português”) e IV (“O Lugar da Grécia e de Roma na Literatura Portuguesa: Antiguidades Românticas”) articulam-se entre si porque são faces expostas da Antiguidade tal como interpretada pelo Romantismo. De um lado, a teoria poética da inspiração e da loucura (Cap. 1), as qualidades da poesia que a tornam garante da eternidade (Cap. 2) e a configuram como uma religião (Cap. 3), guiada por um deus (Cap. 4), dotada de símbolos e valores próprios (Cap. 5). Estudadas as origens antigas de cada um destes aspectos, registam-se recriações modernas, configuradas na proposta de uma literatura romântica em Portugal (Cap. 6). Do outro lado, na última secção, mais extensa, apresentam-se essencialmente casos de estudo concretos em que a Antiguidade foi assunto de debate poético no século XIX português. Tendo havido preocupação constante em dilucidar fontes antigas para as informações que os textos literários apresentam, a verdade é que estas poderiam resultar de descrições secundárias, do contacto com a obra dos autores estrangeiros mais apreciados (sobretudo franceses) ou da leitura de versões vulgarizadas na época por periódicos (como os estudados no Cap. 1 da Sec. II). Podiam ainda resultar da reelaboração de ideias provenientes de outras épocas, provando que a recepção da Antiguidade não pode ser estudada numa fatia cronológica rígida nem desmerecer interpretações que tenham sido feitas anteriormente no espaço cultural português: são fenómenos fluidos, por vezes incertos, os que se inscrevem na história das ideias literárias. Muito parcelar em aparência, esta secção apresenta, pois, “o lugar da Grécia e de Roma na literatura portuguesa”, reelaborados como “Antiguidades Românticas”. Os lugares de que se fala não são arbitrários nem aleatórios: foram identificados tendo em atenção a insistência em algumas temáticas.

Por se basearem numa leitura atenta de textos da época, nestes capítulos poderá perceber-se como figuras cuja existência histórica (Sócrates, Catão, Cleópatra, Safo, Tácito) são ilustrativas do modo como a Antiguidade, histórica ou ficcionada, serviu para o Romantismo se constituir poeticamente como expressão política, etnográfica, ética, estética, literária ou religiosa, sem esquecer o lado sentimental e exemplar que alguns episódios veiculam (Caps. 2, 3, 4, 5 e 7). Os Capítulos 1, 6 e 8 concentram em si pólos significativos mais amplos, dinamizando semanticamente aspectos pertinentes para a experiência romântica portuguesa: subordinam-se a temas recorrentes na época, estudando em textos oitocentistas episódios e figuras exemplares relacionados com a presença romana em Portugal, os perigos da tirania e a reinterpretação da mitologia em face de uma sensibilidade romântica e cristã.

ESTADO DA ARTE

Os movimentos literários e artísticos em geral resultam de uma dinâmica que relaciona tradição e inovação, em que se propõem soluções estéticas que, por sua vez, ao acumular-se, complementando-se ou contradizendo-se, permitem um alargamento de conceitos estético-literários ou a transfiguração de preceitos da Arte. Nesse sentido, a articulação do “romântico” (ou “moderno”) com o “antigo” (ou, em sentido mais genérico, “clássico”) poderá não apenas conduzir à problematização de preconceitos que dominam as histórias da literatura de matriz positivista, mas potenciam também leituras actualizadas e conscienciosas dos textos. A partir delas delineiam-se os contornos com que se esboça a forma como as literaturas modernas pensaram, tematizaram ou interpretaram a Antiguidade no seu contexto. Parece ser, portanto, vantajoso o estudo da recepção dos autores e textos antigos durante o Romanismo, movimento que, por definição, os “abandona” para os substituir pelo “nacional”, “autóctone” e “moderno”.

Tratados *in toto*, os estudos que durante décadas foram vindo a lume em jornais e revistas científicas, em volumes monográficos ou colectivos, dedicados a autores ou obras específicos, mais ou menos panorâmicos, tiveram como propósito revelar a memória cultural e artística que a posteridade guardou do corpo teórico e realização prática dos tempos que lhes são anteriores. Inúmeros e de mérito muito desigual, seria interessante e, em certa medida, proveitosa a tarefa de identificar e analisar os estudos dedicados à recepção da Antiguidade Clássica nas literaturas ocidentais. O benefício principal seria a possibilidade de definir e entender, entre muitos outros aspectos, os métodos de trabalho adoptados, as diversas escolas teóricas que os sustentam, a que épocas foram dedicados mais estudos (e porquê), ou quais os textos antigos que desencadearam maior número de reacções, positivas e negativas, na posteridade. À extensão da bibliografia teórica juntar-se-iam, evidentemente, estudos de caso específicos, como por exemplo: a leitura que determinado autor posterior fez da tradição, o filão que escolheu para se distinguir, os aspectos, temas ou formas que decidiu tornar mais salientes, ou seja, no conjunto, os elementos que concretos são mais produtivos na reelaboração poética, narrativa e dramática que sucedeu à Antiguidade.

Estudos de recepção: de Jauss a Martindale

A abertura da Universidade de Constança, na Alemanha, ficou célebre nos Estudos Literários pela lição inaugural proferida pelo Professor Hans Robert Jauss (1921-1997) no dia

13 de Abril de 1967: *Was ist und zu welchem Ende studiert man Literaturgeschichte?*⁸⁰. O autor defendia a importância do estudo de uma obra literária a partir de uma interação dinâmica entre o momento de produção e o da recepção, ou seja, entre o escritor e o leitor. Eram os fundamentos da “Estética da Recepção”⁸¹, que viria a ser sistematizada (e emendada) em estudos posteriores⁸².

Reconhecendo enquanto bases teóricas da *Rezeptionsästhetik* o Formalismo Russo e a crítica fenomenológica, em particular de Hans-Georg Gadamer (Eagleton 1996: 47-78), Jauss defendia uma renovação da História da Literatura de cariz positivista mediante “a destruição dos preconceitos do objectivismo histórico e a fusão da estética tradicional da produção e da representação de uma estética da recepção e dos efeitos”. Convencido de que a “historicidade da literatura” se projecta “na experiência que os leitores primeiro fazem das obras literárias”, o teórico alemão enceta o princípio da “relação dialéctica” entre o instante criativo e o de consumo da obra (Jauss 1993: 61). A “experiência literária” deverá assentar na reconstrução de um “sistema objectivável de referências”, tendo em vista “descrever a recepção e os efeitos de uma obra”. Deste modo, introduz o conceito de *Erwartungshorizont*, ou “horizonte de expectativa”, que afere, num determinado ambiente, o grau de novidade com que uma obra é recebida⁸³. Como critérios de base desse ambiente, Jauss (1993: 65) considera convenções literárias relacionadas com a genologia, formas e temas⁸⁴, bem como “a oposição entre linguagem poética e linguagem prática”. Estes são, reconhecidamente, conceitos caros aos formalistas soviéticos, como Viktor Chklóvskii, em cuja teoria da arte se pode ler a tese sobre a

⁸⁰ “Que é e para que fim se estuda História da Literatura?”, mais tarde rebaptizada com o título *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* (1970), “A História Literária como um Desafio à Teoria da Literatura” (ou “ciência da literatura”), viria a integrar como capítulo *Pour un esthétique de la réception* (Jauss 1978).

⁸¹ A *Rezeptionsästhetik* é diferente de Teoria do Efeito ou da Recepção (*Wirkungstheorie*), cujo princípio teórico se fundamenta no trabalho de um colega de Jauss na fundação da Escola de Constança, Wolfgang Iser (1926-2007), *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung* (1976). Enquanto a Estética da Recepção se interessa pela interpretação que se faz de uma obra ao longo do tempo, a *Wirkungstheorie* atribui ao leitor a tarefa de construção do sentido do texto, ou seja, considera que um texto apenas se realiza, ontologicamente falando, a partir do momento e atendendo às condições em que é lido. Reconhecem-se como alicerce teórico de Iser os mesmos filósofos fenomenologistas que haviam orientado Jauss. A W. Iser (1975 e 1978) deve-se o conceito de “leitor implicado” (Reis e Lopes 2000 *s.u.*).

⁸² Wagner (1984) estuda as alterações no pensamento teórico de Jauss, em prol de uma “classicidade”. Independentemente disso, tem sido reconhecido à Estética da Recepção o pioneirismo em “novas perspectivas” que têm “vindo a incentivar o diálogo interdisciplinar”, com “grande capacidade de renovação, patente, por exemplo, nos muitos estudos que ultimamente têm surgido sobre relações multiculturais e trocas interculturais na literatura” (Cortez 2001: 23).

⁸³ Teniánov (1978: 137) salientava em 1927: “Põe-se uma obra em correlação com uma série literária para medir o desvio que existe entre ela e essa mesma série literária à qual pertence. (...) Quanto mais o desvio com uma ou outra série literária é nítido, mais o sistema do qual se desvia é posto em evidência”.

⁸⁴ No quadro do Formalismo Russo, Boris Tomachiévskii (1978) estudou o tema enquanto categoria que dá unidade a um texto, defendendo (p. 155): “A escolha do tema depende estreitamente do acolhimento que encontra junto do leitor”. O mesmo autor nota que há traços dominantes em cada género (pp. 196-201).

desautomatização da língua quotidiana e o efeito de estranhamento⁸⁵:

Ao examinar a língua poética (...) apercebemo-nos de que o carácter estético revela-se sempre pelos mesmos signos: é criado conscientemente para libertar a percepção do automatismo; a sua visão representa a finalidade do criador e é construída artificialmente, de modo que a percepção se concentre nela e chegue ao máximo da sua força e da sua duração. (...) Segundo Aristóteles, a língua poética deve ter um carácter estranho, surpreendente; na prática, é muitas vezes uma língua estranha⁸⁶.

Por seu lado, no entendimento que faz do conceito de “tradição” — “personalidade colectiva (...) concretizada na literatura do passado” —, T. S. Eliot (2002: 134) apresentara uma proposta semelhante: uma obra literária perturba a “ordem existente”, pois esta “está completa antes da chegada da nova obra; para que ela persista após o acréscimo da novidade, deve a sua *totalidade* ser alterada, embora ligeiramente e, assim, se reajustam a esta as relações, as proporções, os valores de cada obra de arte; e isto é a consciência do velho e do novo”⁸⁷. Jauss (1993: 71) dirá que a reconstrução do “horizonte de expectativa de uma obra permite determinar o seu carácter artístico, em função da natureza e do grau do seu efeito sobre um dado público”. Esse efeito actua sobre a “distância estética”, ou seja:

a distância entre o horizonte de expectativa pré-existente e o aparecimento de uma nova obra, cuja recepção pode provocar uma “mudança no horizonte” (*Horizontwandel*), indo ao encontro de experiências familiares, ou fazendo com que outras experiências, expressas pela primeira vez, acedam à consciência, esta distância estética, inserida no espectro das reacções do público e dos juízos da crítica (sucesso imediato, rejeição ou escândalo; aprovação de indivíduos isolados, compreensão progressiva ou retardada), pode tornar-se historicamente objectivada.

A descrição do horizonte de expectativa no “momento de criação e de recepção de uma obra” facilita o estudo do modo como o leitor contemporâneo acolheu e interpretou um texto. Uma perspectiva deste tipo, prossegue Jauss (1993: 79), “permite corrigir a influência, quase sempre inconsciente, das normas de uma concepção clássica ou modernista da arte e dispensar o recurso à noção de um espírito da época, noção que conduz a um círculo vicioso”⁸⁸. Outra vantagem será o facto de se sublinhar “a diferença hermenêutica entre a compreensão de outrora da obra e a de hoje” (Jauss 1993: 79), ou seja, como sugestivamente se exprimiu Christine Walde (2012: x), delinear a “biografia” da obra literária.

⁸⁵ Em russo, *остранение* (*ostranenie*).

⁸⁶ Chklóvskii (1978: 92). Ao falar de Aristóteles, o autor refere-se a *Po.* 1458a.

⁸⁷ Eliot (1997: 23). Teniánov (1978: 130) admitia que um novo “elemento entra simultaneamente em relação com a série dos elementos semelhantes que pertencem a outras obras-sistemas, isto é, a outras séries, e, por outro lado, com os outros elementos do mesmo sistema (função autónoma e função sínoma)”.

⁸⁸ Sobre a noção metafísica de “espírito da época”, v. Silva (2000: 405-406).

Para que essa história — a nova história literária — possa ser escrita, será preciso considerar a recepção dos textos “sob três aspectos: diacronia — a recepção das obras literárias através do tempo”; “sincronia — o sistema da literatura num dado momento e a sucessão dos sistemas sincrónicos”; e “a relação intrínseca da literatura e da história em geral” (Jauss 1993: 87). Com efeito, um dos componentes mais interessantes da teoria de Hans Robert Jauss tem que ver com a recepção dos textos por leitores que são, por sua vez, também criadores, complexificando a dialéctica autor-leitor: “Na transição de uma história da recepção das obras para uma história literária enquanto história de acontecimentos, esta última manifesta-se como um processo, no qual a recepção passiva do leitor e do crítico se transforma na recepção activa do autor e numa nova produção” (Jauss 1993: 89).

Estudos de recepção permitem delimitar os períodos literários (v. supra), ou, como diz Jauss, “cortes sincrónicos em diferentes pontos da diacronia, de modo a que estes articulem as transformações das estruturas literárias nos momentos históricos de constituição e transição de época” (Jauss 1993: 97). Estes cortes ocorrerão sempre que “a perspectiva da estética da recepção descobre (...) correlações funcionais entre a compreensão das obras novas e o sentido de obras mais antigas”, potenciando uma articulação entre “a multiplicidade heterogénea das obras de uma mesma época em estruturas equivalentes, opostas ou hierárquicas” e a identificação “na literatura dum dado momento da história um sistema globalizante”.

A finalizar a sua teoria em favor da renovação da história literária, o professor alemão observa que é necessário operar-se a síntese entre “história particular” e “história geral”, isto é, Jauss (1993: 105) entende que a literatura tem uma “função social” que apenas se realiza “quando a experiência literária do leitor intervém no horizonte de expectativa da sua vida quotidiana, orienta ou modifica a sua visão do mundo e age consequentemente sobre o seu comportamento social”.

Considerada pioneira na aplicação das teorias de recepção ao estudo dos textos greco-latinos, a obra de Charles Martindale *Redeeming the Text: Latin Poetry and the Hermeneutics of Reception*, publicada em 1993, estimulava uma sequência de releituras de Virgílio, Ovídio e Lucano, a que se havia de juntar um conjunto de observações sobre a prática da tradução enquanto processo de reinterpretação. O objectivo do livro, delineado nas primeiras palavras do prefácio, era “outline an alternative approach to the positivistic modes of interpretation (with their teleological assumptions) still dominant in Latin studies” (Martindale 1993: xiii).

Numa altura em que os Estudos Clássicos conhecem uma vitalidade assinalável, a possibilidade de estudar textos milenares na sua pluralidade interpretativa ao longo dos sécu-

los (e não apenas enquanto produto de uma época e de um autor específico) surge como um desafio importante. Aliando-se à teoria de Jauss, Martindale propõe a legitimidade do processo de desautorização de autores clássicos: eles não são o que escreveram, mas a forma como foram lidos. De acordo com o especialista britânico, que mais tarde seria autor e editor de diversos ensaios sobre o tema, não se pode pensar no processo de leitura e elaboração teórica sobre os textos antigos como algo uniforme e imutável, como é possível entender a partir do exemplo das leituras inexactas de Virgílio, poeta compreendido ou incompreendido de diversas formas por gerações de leitores, entre eles Lucano e Dante. Será, pois, ociosa a tarefa de alguns críticos modernos que pretendem corrigir esses erros de leitura, apresentando a sua perspectiva como válida.

É importante, no entanto, que o estudioso não se abstenha de fazer sobre essas reinterpretações e reelaborações a sua própria leitura, sob pena de, ao aceitar o peso da recepção das obras como parte da identidade dos textos, deixar de se reconhecer o autor, desfigurado por erros básicos de interpretação. O efeito provocado no leitor não é, por isso, o único critério a considerar no estudo de um texto (seria o mesmo que dizer que uma tragédia se define exclusivamente pelo efeito de temor e compaixão que provoca no espectador). Segundo creio, não se deve ignorar o estudo da obra no momento da produção: avaliar uma obra apenas pela interpretação de que foi alvo é menorizar a questão da comunicação literária.

Os estudos dos textos não devem, por isso, centrar-se num único aspecto, mas na dinamização de diversos elementos que, juntos, concretizam a experiência a que se chama literatura. Um texto deve ser estudado no momento e no contexto da produção (estabelecendo uma afinidade com a tradição de que é devedor) e no da recepção. Estando a falar de obras antigas, o estudo do texto no ponto de leitura torna-se mais produtivo por serem nítidos contornos bastante diversificados, consoante as épocas e os autores que os aproveitaram: essas variantes implicam diferenças éticas, estéticas ou morais. Com efeito, tal como uma tradução inscreve um texto antigo na época em que é produzida (pelo léxico, semântica e sintaxe que selecciona), assim a recepção de um texto literário antigo activa ou desactiva componentes de interpretação pertinentes para a época em que é lido. Um exemplo claro disso é o facto de a *Germânia*, de Tácito, ter sido especialmente apreciada na Alemanha hitleriana, enquanto a obra maior do mesmo historiador ficou no esquecimento⁸⁹.

⁸⁹ O mesmo se pode afirmar em relação a Portugal. Nas sebatas de Latim usadas pelos liceus no tempo do Estado Novo, Tácito surge entre os “Autores de menor importância”, como que a silenciar a voz do autor dos *Anais* (Figueiredo 1950: 255), atitude que se poderá justificar pela ideia de que o historiador era um “inimigo da tirania” (Cap. 7, Sec. IV).

Considerada marco na história dos estudos clássicos e literários, a obra de Martindale não desmerece, todavia, vários trabalhos anteriores, onde se procurava estudar a presença (ou a relevância) da Antiguidade Clássica nas literaturas modernas. Estes são textos ensaísticos que entendiam essa presença não como “recepção”, mas enquanto “classicismo” (Pierre Moreau, *Le Classicisme des Romantiques*, de 1932), “herança” (R. R. Bolgar, *The Classical Heritage and Its Beneficiaries*, 1954⁹⁰) ou “tradição” (Gilbert Highet, *The Classical Tradition: Greek and Roman influences on Western Literature*, 1957). Certo é que, desde aquele “manifesto” de Martindale, poucas foram as obras monográficas de carácter científico que prescindiram de secções ou capítulos dedicados à recepção da cultura clássica em épocas seguintes, como seja o caso da série “Cambridge Companions” (Cambridge University Press). As obras que integram a colecção estruturam-se em capítulos, cada um redigido por um especialista, havendo no final uma secção a que se chama ordinariamente “Transmission”, que pretende averiguar a fortuna de autores ou temas tratados na posteridade: na literatura, nas artes plásticas e performativas, na crítica literária, na política, mas também no cinema e na televisão⁹¹. Colecções publicadas por outras editoras seguem o mesmo princípio, como “Ancients in Action” (Duckworth Publishing) ou “Blackwell Companions to the Ancient World”⁹².

A fortuna recente dos estudos de recepção

A partir do início do século XXI, os estudos de recepção, sobretudo dos textos antigos (incluindo trabalhos de fôlego), tornaram-se um fenómeno de renovação dos Estudos Clássicos, impulsionados por iniciativas universitárias que os institucionalizaram, tal como testemunham a criação da Classical Reception Studies Network⁹³ ou, no Departamento de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, a existência de uma unidade curricular denominada Recepção dos Autores Clássicos na Literatura Portuguesa⁹⁴. Como terceiro exemplo desta aceitação, mencione-se que data de 2010 o número inaugural da revista científica que rapidamente adquiriu prestígio académico pela qualidade dos ensaios aí pu-

⁹⁰ “Herança” é um dos termos mais comumente empregados, ainda hoje, neste tipo de estudos. Por exemplo, em 2002, *The Classical Heritage in France*, ed. Gerald Sandy, e em 2003, Rocha Pereira, *Portugal e a Herança Clássica e outros textos*.

⁹¹ No caso do volume sobre Tácito, por exemplo, esta secção tem seis capítulos, relacionados com questões de edição do texto, com a sua influência no pensamento político europeu (até às décadas da primeira metade do século XVII), com a recepção da *Germânia*, ou com a influência do historiador no romance do século XX, por exemplo.

⁹² Desta colecção fazem parte volumes dedicados a autores (Terêncio, Ovídio, Catulo, Propércio, Tácito), mas o peso da recepção manifesta-se também em títulos como *A Companion to Classical Receptions*, *A Companion to the Classical Tradition*, ou ainda *A Companion to Vergil's Aeneid and Its Tradition*.

⁹³ Fundada em 2004, promove e divulga encontros científicos sobre o tema. Integra diversas universidades, e os seus promotores são alguns dos nomes mais conhecidos dos estudos de recepção.

⁹⁴ Funciona desde 2008.

blicados, a *Classical Receptions Journal* (dirigido por Lorna Hardwick).

Na verdade, qualquer que seja a perspectiva de análise, é possível encontrar a presença da Antiguidade em diversos domínios da sociedade e cultura modernas, quer seja na literatura, na filosofia, na arte, na política ou na etnografia. Também nas disciplinas mais recentes dos estudos humanísticos, como os estudos culturais, os estudos pós-coloniais ou os estudos de género, a Antiguidade foi redescoberta, e pode dizer-se que sobre ela existe hoje uma ideia muito diferente daquela que se tinha no século XX, ou em qualquer época anterior. Isto é o que se pode depreender da revisão de alguns títulos da colecção “Classical Presences” (Oxford University Press, com edição geral de Lorna Hardwick⁹⁵ e James I. Porter). Apresentando-se como um lugar de encontro destinado ao estudo das culturas modernas que se “autenticam” pela “apropriação do passado” greco-latino, publicaram-se, desde 2007, quase cinquenta volumes, dedicados, no âmbito dos estudos literários e culturais, a questões antropológicas e coloniais, estudos de tradução ou artes performativas, com especial relevo para o mundo anglófono.

Enquadrado neste projecto editorial, veio a lume, em 2010, um estudo surpreendente: *Romantic Antiquity: Rome in the British Imagination, 1789-1832*, de Jonathan Sachs, desmentia que a cultura latina tenha sido minorizada em face da valorização da grega (trata-se do chamado Romantismo Helénico⁹⁶). Sachs defende e demonstra, em textos de escritores românticos, que a República Romana foi um verdadeiro modelo literário, político e social na época: na Grã-Bretanha, Fabrício, os irmãos Gracos, Catilina e Cícero tornaram-se figuras tutelares de um imaginário político de carácter liberal. Reforçando a ideia de que a imagem de Roma durante o Romantismo não é subsidiária nem inferior à grega, foi também publicado em 2012, com a mesma chancela, um conjunto de ensaios, editados por Timothy Saunders, Charles Martindale, Ralph Pite e Mathilde Skoie: *Romans and Romantics*.

No mês de Julho daquele ano, saiu o primeiro volume da colecção “New Directions in Classics Series”, coordenada por Duncan F. Kennedy e Charles Martindale, que promete continuar a divulgação de investigações centradas na Antiguidade e sua recuperação pelas cultu-

⁹⁵ Editora, juntamente com Christopher Stray, do volume *A Companion to Classical Receptions*, em 2010, o mesmo ano em que veio a lume, editado por Craig W. Kallendorf, *A Companion to the Classical Tradition*.

⁹⁶ Estudaram aspectos do “Romantismo Helénico” na literatura inglesa Jenkyns (1980), Turner (1981), Vance (1997), Wallace (1997) e Webb (1982) e (1993). Estudiosos portugueses notaram esta aproximação à Grécia e repetiram que “[n]o Romantismo alemão e no Romantismo inglês — e de modo mais disperso e débil, também no Romantismo francês — existe uma profunda fascinação pela arte, pela poesia, pela mitologia e pela civilização helénicas, justificando-se que se fale do *helenismo* romântico” (Silva 1997: 543). Jabouille (1997: 112) observou que “os autores românticos (...), curiosamente e de modo diverso dos renascentistas, estavam mais próximos da Grécia do que de Roma”. Apesar disso, não se pode dizer que tenha havido, em Portugal, um maior interesse pela Grécia, como demonstram os estudos publicados, as afirmações produzidas, as traduções publicadas e as obras literárias.

ras modernas. Também coordenado por Charles Martindale, mas em colaboração com David Hopkins, em Setembro desse ano foi lançado o terceiro volume (primeiro a ser publicado) de *The Oxford History of Classical Reception in English Literature*, dedicado ao período entre 1660 e 1790.

Prova de que a comparência da Antiguidade foi sendo constante é o facto de ser impossível rastrear todos os vestígios da literatura clássica nas literaturas europeias. Volumes de grande fôlego, individuais ou colectivos, dados à estampa já no século XXI procuram ser uma breve amostra (princípio declarado nos prefácios que os editores lhes acrescentaram) à espera de exame minucioso e atento de empenhados investigadores das áreas das literaturas modernas e de classicistas. Com efeito, a realização e divulgação de alguns estudos de caso permitiram dinamizar, pelo menos a partir de 2010, a publicação de obras de referência, isto é, dicionários temáticos organizados por verbetes de autores e obras da Antiguidade, figuras históricas e mitológicas, ou fenómenos culturais e literários, por exemplo. Desse ano e com coordenação editorial de Anthony Grafton, Glenn W. Most e Salvatore Settis, deve mencionar-se *The Classical Tradition*. Em Março de 2012, a 4.^a edição do *Oxford Classical Dictionary* (ed. Simon Hornblower, Antony Spawforth e Esther Eidinow) apresenta-se como interessado nos estudos de recepção.

A enciclopédia *New Pauly*, da editora Brill, tem publicados suplementos dedicados à recepção da mitologia e da literatura clássica. Com efeito, pelos princípios teóricos que a sustentam⁹⁷, merece especial realce a obra *Brill's New Pauly: The Reception of Classical Literature*. No prefácio, uma das editoras, Christine Walde, acredita que o fenómeno da tradição é “almost as long as the life of literature itself”, não sendo por isso possível fazer um levantamento exaustivo da sua recepção⁹⁸. Apesar disso, estudar o efeito que uma obra produz num acto de leitura que cronologicamente a excede tem ganhado adeptos, reflectindo “a vibrant interest in the manifestations of human creativity and the formation of culture and memory” (Walde 2012: ix). Sobre o conceito de recepção, a ensaísta lembra que ele continua a estar associado a “various notions of allusion, quotation and creative reworking (i.e. the traditional understanding of ‘intertextuality’ from ancient philology)”, mas tais fenómenos “evoke personal reactions”, estando a eles ligada a subjectividade de quem lê e a “‘interpretative ‘ductility’ of the texts, which allows themselves to be adapted to the obsessions of their recipients

⁹⁷ A estrutura é semelhante à do dicionário *The Classical Tradition*, cujo prefácio não apresenta de forma circunstanciada princípios que fundamentam opções científicas de onde emanou a obra.

⁹⁸ Assim sendo, este estudo apenas pode traçar um *status quo*, que “is itself a new form of reception”, diz Walde (2012: ix).

and permit contradictory readings”⁹⁹. Considerada como “an elusive phenomenon, in individual cases no less than as a supra-individual mode of appropriation”, a recepção “draws attention to the role of the readership, an empirical or ideal reception community, in constituting the meaning of the text” (Walde 2012: xiii).

Apesar dos trabalhos dos académicos que foram evidenciando na prática a reactivação semântica da Antiguidade em diversos momentos da história da cultura e da literatura ocidentais, Christine Walde (2012: xiv) sublinha a ausência de uma teoria estruturada: “we still lack a descriptive model of this ongoing rewriting of the literary / hermeneutic heritage, which up to now has only been available for exploration in case studies or summary overviews (...). Such a model would need to describe the production side, but also the contribution of recipients”. Esta carência é atenuada pelo recurso a “Rhetorical terminology and concepts such as tropes (e.g. metonymy, metaphor, prosopopoeia) (...) to describe the function of a motif, or the transformation of a genre”; no entanto, insiste Walde (2012: xiv), “they are not suitable for describing the whole process”. Também o conceito de intertextualidade¹⁰⁰ pode contribuir para a percepção do fenómeno: “The *memoria* of real individuals and communities is vicariously represented by recourse to a linguistic, thematic and motivic trove that is made available by intertextuality” (Walde 2012: xv). A ensaísta especifica adiante que a própria criatividade artística pode ser moldada pela intertextualidade, “specific imitation of particular texts” ou pela “function of the tamed imagination and individuality (form and *decorum*)”. A editora responsável pelo volume nota ainda o reverso do sistema — a recusa de recepção, ou seja, a negação da tradição: “abandoning certain forms and generic prescriptions can have an innovative effect as a negation of tradition”; no entanto, “conversely the form and the conscious-unconscious reference to forerunners serve as a foil to throw one’s own portrayal into clearer focus” (Walde 2012: xv). Este princípio será tão mais importante quanto a produção literária de um escritor contradiga as suas declarações teóricas.

Concebida como “a communicating organism, in a sense a faceless one”, Christine Walde (2012: xvii) identifica com a recepção dos textos antigos um micélio¹⁰¹: “we encounter it in constant movement and change”. Finalmente, a autora alerta para o progressivo afastamento que se vai verificando entre os nossos dias e a Antiguidade, cada vez mais “alien, exotic and no longer authoritative” (Walde 2012: xviii). É possível que esta seja a herança

⁹⁹ Walde (2012: xii). A autora deduz: “As we become aware of these chains of interpretation — and interpretations subliminally also transmit tendentious content from their times — we are better placed to perceive our own preconceptions”.

¹⁰⁰ Sobre a noção de intertextualidade, v. Bernardes (1997), Reis (1982: 31-40) e (2001a: 184-194).

¹⁰¹ Um “conjunto dos filamentos (hifas) que constituem a parte vegetativa dos fungos”, como ensina o *Grande Dicionário de Língua Portuguesa* da Porto Editora.

que a contemporaneidade colhe do Romantismo, do Modernismo e de outras formas de vanguarda. No entanto, como neste estudo se irá expor, para os escritores e poetas portugueses do século XIX, a cultura clássica continuava presente, familiar e investida de autoridade.

Recepção da Antiguidade no Romantismo

Antes de chegar ao Romantismo português, é necessária outra paragem para ajustar o foco de análise neste movimento europeu, acerca do qual os estudos de recepção de língua inglesa não têm sido omissos. Com efeito, ele é considerado não só a partir do chamado Helenismo Romântico (nas literaturas alemã e inglesa), mas também a partir do imaginário romano. Foram já mencionados alguns títulos e autores que contribuíram para o estudo da recepção da Antiguidade Clássica no Romantismo¹⁰², mas é relevante referir ainda outros, sobretudo porque eles se encontram em obras que não se dedicam à recepção dos clássicos, mas ao Romantismo (sobretudo ao britânico). Nesse caso estão os estudos de Paul Fry (2000), “Classical Standards in the Period” (integrado no volume *The Cambridge History of Literary Criticism* sobre o Romantismo, ed. Marshal Brown) e o de Graver (2005), “Classical Inheritanes” (que faz parte do manual *Romanticism: an Oxford Guide*, ed. Nicholas Roe).

Repare-se que esta amostra, necessariamente curta e limitada, e que atende propositalmente aos trabalhos mais recentes¹⁰³, apresenta obras com perspectivas de análise da recepção diferentes, consoante o interesse seja um autor antigo (estudando épocas e obras posteriores em que a sua obra é reactivada) ou um período literário moderno (como nos exemplos de ensaios que estudam o Romantismo). Poderia juntar-se a estas uma terceira perspectiva, de análise mais fina: como um autor moderno acolhe um ou diversos autores antigos. Com efeito, como antes disse, as hipóteses de trabalho são múltiplas e os métodos de análise variados.

Apesar de toda a diversidade de textos e cronologias que se verifica em alguns dos estudos atrás mencionados, há um fenómeno que é comum a todos: quase não têm referências à literatura portuguesa¹⁰⁴. Esta carência não significa que não existam estudos portugueses enquadrados neste âmbito sobre a nossa literatura. Os dados a seguir expostos revelam, de facto, certa vitalidade, sendo de salientar, porém, que a atenção da Academia portuguesa a estas

¹⁰² Acrescentem-se Güthenke (2010) e Kaminski *et al.* (2009).

¹⁰³ Citem-se os trabalhos pioneiros de Pierre Moreau, *Le Classicisme des Romantiques* (1932) — obra em que o autor “descobre, dominando o Romantismo francês, uma tendência eclética disfarçada sob os nomes de tradicionalismo, neoclassicismo, diletantismo ou impressionismo” (Coelho 2001: 82) —, ou o estudo panorâmico, em termos cronológicos e abrangendo várias literaturas ocidentais (sem ignorar a portuguesa), de Gilbert Highet, *The Classical Tradition: Greek and Roman Influences on Western Literature* (1957).

¹⁰⁴ The Classical Tradition tem um verbete para Os Lusíadas.

questões é recente e, em alguns casos, de fraca qualidade. Na verdade, salvas exceções, como as que agora se resumem, há trabalhos que se apresentam como estudos de recepção mas são, na realidade, simples enumerações ou levantamento de menções onde ecoam textos antigos. Faltando-lhes a exegese que um trabalho universitário exigiria, são pontos de partida para estudos posteriores e nada mais.

Pode dizer-se que cabe a Maria Helena da Rocha Pereira o papel pioneiro no estudo da recepção de autores antigos e da cultura clássica na literatura portuguesa, a que esta heleenista dá atenção desde 1950. Os ensaios produzidos entre essa data e 1969 foram recolhidos em volume em 1972 (reed. 2000) sob o título *Temas Clássicos na Poesia Portuguesa*. Tratando, por exemplo, do mito de Medeia na poesia portuguesa, de autores do século XVIII (como Correia Garção, Bocage e António Ribeiro dos Santos) e de Ricardo Reis, o volume não contempla, todavia, qualquer estudo sobre o século XIX. A mesma ausência é notável no livro *Novos Ensaios sobre Temas Clássicos na Poesia Portuguesa*, de 1988 (reed. 2011): sete artigos sobre Camões, quatro sobre o século XVIII (dois sobre a Marquesa de Alorna e Bocage, os outros de âmbito mais geral), passando logo a Augusto Gil.

A partir de 1991, a investigadora começa a publicar ensaios dedicados a autores portugueses de oitocentos: “Camilo, leitor dos Clássicos”¹⁰⁵, contemporâneo de “Reflexões da tradição greco-latina em Camilo” (este último publicado apenas em 1994 nas actas do *Congresso Internacional de Estudos Camilianos*); de 1992 é o artigo “O legado clássico em Antero de Quental”¹⁰⁶. Estes três textos surgem reunidos em *Portugal e a Herança Clássica e Outros Textos*, vindo a lume em 2003. No primeiro destes ensaios, Maria Helena da Rocha Pereira (2003: 106-107) defende que “o convívio com o mundo clássico (...) é uma componente da sua obra [de Camilo] que resiste a todas as correntes literárias que a atravessam”, sem mencionar, todavia, o Romantismo; no segundo texto, comenta, a propósito de *Eusébio Macário*, que, “confessadamente escrito ao gosto da nova escola realista, também não foge ao legado clássico, quando ele vem a propósito” (Pereira 2003: 114). É certo que Camilo (como aliás outros escritores) oferecia resistência à possibilidade de a sua obra ser inscrita em determinada corrente literária, pois isso poderia representar uma restrição à liberdade criativa, limitação que valeria críticas por se desviar de um horizonte de expectativas¹⁰⁷. Neste ensaio,

¹⁰⁵ Publicado em *Colóquio/Letras*, 119: 119-135.

¹⁰⁶ *Colóquio/Letras*, 123/124: 13-25.

¹⁰⁷ Almeida (1986: 23) considera que “[a] recusa em ser romântico significa uma distanciação face a modelos que se haviam tornado *clichés*”. J. do Prado Coelho (2001: 82) lembra que “Garrett, Castilho, Herculano, Camilo pretenderam sempre colocar-se acima de escolas para estar em condições de assimilar de cada uma delas o que tinha de melhor. Garrett, ponderando qualidades e defeitos de clássicos e de românticos, ridicularizando as demasias dos *ultras*, dá a cada momento uma lição de discernimento, de elegância, de meio-termo. Castilho, que

onde se apresentam excertos de novelas em que Camilo alude a Plutarco, Tácito, Virgílio e Homero, Rocha Pereira (2003: 110) conclui que existe uma dupla função da “aplicação dos paradigmas clássicos” a cenas do quotidiano prosaico, necessariamente distanciadas em tempo, espaço e circunstâncias em que podem ser evocadas: ela “fortalece o mérito dos exemplos antigos apontados”, ao mesmo tempo que “tem implícita a desqualificação das circunstâncias presentes, pelo desproporcionado do paralelo estabelecido”.

O ensaio de Américo da Costa Ramalho (1994) sobre “Camilo e o Latim”, também apresentado no colóquio que celebrou o escritor em 1991, acentua a formação latinista de Camilo Castelo Branco, recorda o debate que ocorre nas *Noites de Lamego* sobre o interesse actual da língua, alude ao fanatismo purista e classicista de Calisto Elói (protagonista d’*A Queda dum Anjo*) e enuncia, em obras como *Doze Casamentos Felizes*, *A Brasileira de Pratzins*, *A Filha do Arcediago* ou *Novelas do Minho*, referências a personagens que ensinam ou aprendem latim. Nos exemplos recolhidos por este académico, julgo pertinente acrescentar que, na novela camiliana, o latim surge muitas vezes enquanto símbolo do conhecimento, aliado a um componente paródico que concorre para a caracterização das personagens. Fazendo parte da formação escolar básica, o desconhecimento da língua significava não ter instrução. Para essa imagem contribuem inúmeras menções de instrumentos de ensino que as crianças e jovens portugueses tinham necessariamente de manusear¹⁰⁸: a selecta latina, que, num dos exemplos enumerados por Costa Ramalho (d’*A Filha do Arcediago*), é sugerida pela primeira frase do texto inaugural — *Mundus a Domino constitutus est* —, e a “Arte do Pereira”, postas à disposição de um discurso familiar, potenciador do seu carácter satírico, como já ilustrado por Rocha Pereira.

Em 1979, Maria Leonor Carvalhão Buescu tomava nota de alguns *Aspectos da Herança Clássica na Cultura Portuguesa*: proclamando os Gregos como “criadores dum ‘stock’ cultural” de que os Romanos foram “reformuladores e transmissores”, admitia que não houve “pontos de ruptura” entre a Antiguidade e a Modernidade, porque esta se edificou a partir daquela (Buescu 1992: 13-14). A obra descreve de modo sintético a recepção em Portugal de Catulo (Buescu 1992: 31-37), Horácio (pp. 37-48 e 65-71), Séneca (pp. 49-53) e Homero (pp. 57-63) durante o Renascimento, não prescinde de mencionar brevemente o Barroco (pp. 52-54), as estéticas simbolistas e modernistas (pp. 74-75) e, sobre o Romantismo, diz: “após a mais aparente do que real ruptura romântica, a presença clássica mantém-se” (Buescu 1992:

não cessa de aconselhar os quinhentistas, a forma vernácula, a regra horaciana, oferece-se como exemplo, já que se foi emancipando de escolas, equilibrando a leitura dos franceses com a lição dos latins”.

¹⁰⁸ Faça-lhes referência adiante (Cap. 3, Sec. II).

73). Comenta o caso de Garrett¹⁰⁹, cita o de Castilho¹¹⁰, e conclui: “é necessário aguardar a geração de 70 e o advento da Ideia Nova para que a fórmula mental e classicizante se desvanença e deixe de presidir à construção não já formal mas mental de criação literária e da conceituação existencial” (Buescu 1992: 74).

Ainda que trabalhe sobre a obra de um autor cuja situação cronológica impede que o presente estudo lhe preste maior atenção, é preciso apontar Manuel dos Santos Alves como o investigador que, no início da década de 80, começava a interromper o silêncio constrangedor que impedia compreender a relação dos autores da Antiguidade com escritores oitocentistas, ao publicar estudos acerca da estética e da obra de Leconte de Lisle, por meio da qual Eça leu Homero (Alves 1981; 1982a; 1982b; 1983). No *Dicionário de Eça de Queirós*, o verbete “Presença Clássica em Eça de Queirós”, do referido investigador, sintetiza algumas dessas conclusões, dando especial realce ao conto “A Perfeição”¹¹¹. O académico estudou também a recepção de Horácio (Alves 1993b) e de Ovídio (1996a) na obra do romancista, tendo realizado uma investigação um pouco mais alargada sobre o exílio (Alves 1996c). Tratando de um espectro amplificado de autores, “O Intertexto de Plutarco no Discurso Literário do Séc[ulo] XIX” (Alves 1995) também se demora em Eça. Foi, porém, em 1992, na tese de doutoramento, que sistematizou o maior número de informações sobre autores antigos na obra de Eça de Queirós, tratando em teoria e na prática discursiva questões ligadas ao “intertexto”, “interdiscurso”, e “dialogismo” (Alves 1992).

De 1982 data o volume de Luís de Sousa Rebelo intitulado *A Tradição Clássica na Literatura Portuguesa*. Não incluindo nenhum estudo dedicado a autores do século XIX, no capítulo acerca de traduções surgem notas importantes sobre a fortuna de textos antigos que na época circulavam vertidos em português. “Desde o século XVIII em diante o volume de traduções de textos gregos e latinos vai variar consideravelmente”, e será, de acordo com Rebelo (1982: 185), o século seguinte a “recolh[er] ainda muito da herança clássica e [a] d[ar]-nos algumas das nossas melhores versões”. No entanto, o ensaísta sublinha que “as exigências culturais (...) vastas e complexas” e “a necessidade da descoberta das grandes literaturas europeias” potencia, no período romântico, uma “diversificação na matéria traduzível”. Ain-

¹⁰⁹ Buescu (1992: 74): “Ao repudiar, no início do seu poema *D. Branca* o classicismo formal, a verdade é que ele reproduz os modelos da epopeia, com a sua proposição, invocação e narração. O tratamento irónico da mitologia clássica implica, sim, uma reformulação de conteúdos mas não um abandono ou um repúdio efectivo desses mesmos conteúdos”.

¹¹⁰ Em anexo, Buescu (1992: 91-95) reproduz textos deste autor sobre a relação do seu tempo com a Antiguidade.

¹¹¹ Alves (1993), originalmente publicado em 1988. Alves (1996b) volta a referir “A Perfeição”, mas é ainda considerada a obra de autores até ao século XX.

da assim, a substituição dos clássicos “na banca do letrado e do leitor médio” por “obras de interesse imediato” não esmoreceu o interesse ou “veneração” pela *Arte Poética* de Horácio (Rebelo 1982: 186).

Em 1986, António Freire dedicava um capítulo do seu livro *Humanismo Clássico à “Influência dos Clássicos na Literatura Portuguesa”* (Freire 1986: 315-333). Apontando diversas pistas de investigação na obra de António Ferreira, Camões e Eça, debruça-se, de modo mais geral, sobre a recepção do mito de Medeia, e mostra-se admirado porque “até os nossos escritores românticos ou neo-realistas” revelam o “influxo” dos escritores antigos (Freire 1986: 328).

Não se poderá terminar esta panorâmica, breve porque poucos são os estudos de conjunto ou dignos de nota, sobre a análise do processo de apropriação do património cultural da Antiguidade na literatura oitocentista sem mencionar duas teses de mestrado. A primeira, de Maria Luísa de Araújo Dantas (2003) insiste na ideia de que o latim e a literatura latina se sobrepõem a outras tradições ou matrizes na obra de Camilo Castelo Branco¹¹². Excedendo a presença de Horácio na obra de Almeida Garrett — que pode ser notada pelas inúmeras menções que lhe faz ou traduções a que sujeitou algumas odes —, Armando Henriques dos Santos (2003) estudou a lírica garrettiana por forma que encontrasse uma forte expressão clássica em muitos poemas de *Lírica de João Mínimo* e de *Flores Sem Fruto*, anotando ainda “remiscências” em *Viagens na Minha Terra*.

Pelo cenário aqui revelado, pode dizer-se que o estudo da recepção da cultura ou mitologia clássica na literatura portuguesa recebeu nos últimos anos diversos incentivos da instituição universitária (no âmbito da qual se organizaram colóquios sobre esses temas e se realizaram teses), de onde têm saído perspectivas renovadas sobre diversos autores de variadas épocas em que a presença da matriz foi desde sempre notada (como Camões ou Fernando Pessoa); abriu-se ainda caminho ao estudo da reconfiguração dos elementos provindos da Antiguidade Clássica na obra de diversos escritores dos séculos XX e XXI¹¹³.

¹¹² A proposta de trabalho incidiu sobre as obras: *Anátoma* (1851), *A Filha do Arcediago* (1854), *A Neta do Arcediago* (1856), *Vingança* (1858), *O Romance dum Homem Rico* (1861), *O Bem e o Mal* (1863), *Noites de Lamego* (1863), *Cenas Inocentes da Comédia Humana* (1863), *Agulha em Palheiro* (1863), *Anos de Prosa* (1863), *Vinte Horas de Liteira* (1864), *A Queda dum Anjo* (1866), *Cavar em Ruínas* (1867), *O Retrato de Ricardina* (1868), *Os Brilhantes do Brasileiro* (1869), *A Mulher Fatal* (1870), *Livro de Consolação* (1872), *Novelas do Minho* (1875-77), *Eusébio Macário* (1879) e *A Brasileira de Prazins* (1882).

¹¹³ Deve mencionar-se aqui o volume sobre “A cultura clássica em escritores portugueses contemporâneos”, *Fluir Perene*, coordenado em 2004 por José Ribeiro Ferreira e Paula Barata Dias, onde se tratam autores como José Augusto Seabra, Manuel Alegre, João Aguiar, Hélia Correia, Fernando Guimarães, Nuno Júdice, Eugénio de Andrade, Vasco Graça Moura, Pedro Tamen, Mário de Carvalho, Albano Martins, Fernando Campos, José Blanc de Portugal, Paulo Teixeira, Fiamma Hasse Pais Brandão e Hélder Macedo.

No entanto, em face deste aparato teórico-crítico, parece verificar-se que, mesmo entre os especialistas que se dedicam à investigação no âmbito da recepção dos autores clássicos na literatura portuguesa, se tem evitado o estudo do século XIX, sobretudo do período de predomínio estético do Romantismo¹¹⁴, fora as excepções que aqui foram consideradas¹¹⁵. Outra grande interrupção deste silêncio é o verbete do *Dicionário do Romantismo Literário Português* “Cultura Clássica (Leituras e Contactos)”, escrito por Victor Jabouille (1997: 111-117).

Sem mencionar qualquer autor português, o ensaísta inaugura a sua exposição declarando que “[n]ão se deve assumir de uma forma absoluta uma atitude de rejeição total dos clássicos gregos e latinos por parte dos autores românticos”, como se fundamenta na obra de escritores ingleses (Shelley, Keats), alemães (Goethe, mais adiante refere-se também Hölderlin) e franceses (Chateaubriand). A montante do “período romântico” (que não delimita), Jabouille identifica “democratas gregos” e “republicanos romanos” como “modelos a copiar, do ponto de vista político”.

Victor Jabouille (1997: 111) considera que a “estética ‘clássica’ do século XVIII” — “pouco talentosa e superficial” — estava sujeita a “regras inventadas recentemente e que quase nada tinham a ver com a liberdade criativa dos autores da Grécia e da Roma antigas”. De modo claro, traça a distinção entre “obras *clássicas* (ou ‘*classicistas*’)” e aquelas que foram “produzidas pelas literaturas grega e latina”¹¹⁶. Esta discriminação permite-lhe afirmar: “A oposição romântica imediata parece, pois, não ser contra os autores clássicos gregos e latinos mas contra o uso, sem talento e sem imaginação, que deles se fazia”. Sem negar, portanto, a ideia de contraste entre “clássico” e “romântico”, Victor Jabouille selecciona alguns aspectos em que as diferenças são mais salientes: a valorização romântica da emoção e de temas que projectam nas letras “novos campos da experiência”¹¹⁷.

Ao afirmar que o Romantismo “termina a imitação dos modelos clássicos” sem que isso implique o fim da “sua influência”, Victor Jabouille permite-me deduzir que, para ele,

¹¹⁴ Sobre a cronologia do Romantismo português, v. *supra*.

¹¹⁵ A que se podem, naturalmente, juntar outras, como o volume *A Literatura Clássica ou os Clássicos na Literatura: uma (re)visão da literatura portuguesa das origens à contemporaneidade*, de 2012, onde se reúnem cinco trabalhos sobre o século XIX.

¹¹⁶ Note-se como surge realçado, com aspas, itálico ou ambos, o epíteto “clássico”, negado às obras neo-clássicas.

¹¹⁷ Jabouille (1997: 111). Entram neste âmbito: “a poesia popular; a vida dos camponeses; a Idade Média, a sua sobrevivência e concretização imaginárias (...); a natureza selvagem; o interesse pelo Oriente; as revoluções políticas; as concretizações sinistras das paixões humanas; o gosto pelo disforme, belo horrível, tenebroso, fantasmagórico, nocturno, irreal, pitoresco, exótico, etc.”

uma diferença nítida entre o período neoclássico¹¹⁸ e o romântico é a que compromete a dinamização de atitudes artísticas, em face da Antiguidade, bastante distintas: até ao Romantismo vigorou a “imitação” de modelos, fenómeno que o movimento interrompe, substituindo-o pelo de “influência”. Permitindo uma maior liberdade criativa, que a imitação dificultava, esta última configura “uma forma mais profunda de assimilação da cultura clássica: a dos valores colectivos e dos princípios existenciais”. Dando como exemplo o “sentimento de liberdade, mesmo religiosa, expresso pela literatura grega”, o ensaísta acredita que aquele “está aliado ao culto da natureza e o seu conhecimento directo, não artificial”, e é nesse sentido que “atrai os românticos” (Jabouille 1997: 112).

Esta acomodação da arte setecentista à tradição greco-latina é, lembra Jabouille, muito devedora da nova interpretação que Johann Winckelmann (1717-1768) imprimiu à arte clássica, contribuindo para a “formação do gosto da geração que provocou o movimento romântico”, “definindo o que foi considerado praticamente até aos nossos dias o padrão e as qualidades essenciais da arte clássica”. O crítico alemão estimulou o interesse pela “simplicidade da arte ideal dos gregos”, defendendo “a necessidade de a tomar como modelo para estudar o Belo imutável e eterno”. Assentando em que “os autores românticos aprenderam e compreenderam a literatura clássica”, outra característica saliente do Romantismo terá sido, acredita Jabouille, a preponderância da Grécia em detrimento de Roma (e neste aspecto “de modo diverso dos renascentistas”). Com efeito, enquanto “[a] admiração por Roma recaía principalmente no período republicano, símbolo de revolta contra a opressão e libertação política”, “[a] Grécia simbolizava a beleza e a nobreza na poesia, na arte, na filosofia e, até, na vida; era, por outro lado, o arquétipo da liberdade; moralmente, era também a liberdade, mesmo sexual”¹¹⁹.

Depois de insistir que o Romantismo surge por oposição¹²⁰ ao clássico, quando trata do “estudo da presença da cultura clássica no Romantismo literário português”, Jabouille é forçado a admitir que este “supõe, de início, o realce da importância da obra de alguns autores árcades e pré-românticos”. Com efeito, uma das características atrás referidas como traço saliente do Romantismo foi “o tratamento de emoções e sentimentos”. De forma breve, o au-

¹¹⁸ Jabouille não usa neste contexto o termo “neoclássico” nem “Neoclassicismo”.

¹¹⁹ Jabouille (1997: 112). A argumentação do autor está circunscrita ao movimento romântico europeu, sobretudo alemão e inglês (todos os autores citados têm essas origens). Assim, tal como a influência de Winckelmann atrás mencionada está cronologicamente desfasada da realidade artística portuguesa, o mesmo se poderá dizer da preponderância da cultura grega sobre a romana durante o período romântico em Portugal.

¹²⁰ A ideia de oposição surge bem vincada neste verbete pelo recurso ao campo lexical que a realiza: “ruptura”, “corte”, “rejeição”, “oposição”, “contra”, “contrário”, “antítese”.

tor descreve o movimento arcádico e a relevância que o sistema educativo¹²¹ teve no prolongamento de muitos ideais estéticos de matriz clássica. No entanto, “[s]e até ao século XVIII (...) há uma consciência e deliberada intenção de conhecer e imitar modelos clássicos antigos, o Romantismo, por militância teórica, rompe com esta estética, impondo-se por novidade material, temática e conceptual”¹²².

“A temática social contemporânea afasta, naturalmente, o Romantismo da cultura clássica”: com esta declaração, Victor Jabouille inicia a discussão em torno da chamada “segunda geração romântica”, com a curiosidade de nela incluir Alexandre Herculano. Cito todo o parágrafo:

Os autores românticos do período posterior possuem, de um modo geral, uma formação não clássica (Alexandre Herculano) ou essencialmente tradicional, baseada no estudo dos clássicos portugueses e latinos e na literatura eclesiástica (Camilo Castelo Branco) ou, ainda, assumem os princípios românticos de um modo exclusivo, desenvolvendo a poesia sentimental e “negra”, o dramalhão histórico, o romance histórico e social. Aqui e além referenciável, o espírito clássico não se ajusta ao pessimismo e imagens nocturnas (Soares de Passos) ou ao divulgado lirismo derrotista e lacrimajante, ao drama de tese (Mendes Leal e Gomes de Amorim) ou à novela popular e de actualidade (Júlio César Machado, Rodrigo Paganino, Júlio Dinis).

Estas palavras são, portanto, tudo o que o verbete diz sobre as décadas em que na literatura portuguesa o Romantismo foi mais produtivo, e nessa condição merecem alguns reparos. Em primeiro lugar, será conveniente perceber o sentido do termo “formação clássica”. Como se verá, Herculano teve o privilégio de receber educação escolar dos Oratorianos, onde as disciplinas das Humanidades eram um forte componente, legitimando algumas dúvidas sobre o que na verdade significa “formação não clássica”. Quanto a Camilo, importa reconhecer que, “baseada no estudo dos clássicos portugueses e latinos e na literatura eclesiástica”, a sua educação não coincide inteiramente com nenhuma forma institucionalizada de ensino, tendo tido o romancista um percurso escolar acidentado (Coelho 2001: 41-45).

Além das questões sobre educação, o parágrafo citado parece sugerir que os autores nomeados “assumem os princípios românticos de um modo exclusivo”, ou seja, “o espírito

¹²¹ A brevidade da síntese faz produzir algumas afirmações vagas e gerais, que a bibliografia no final do verbete atenua. Como este trabalho dedica dois capítulos ao ensino, não o considerarei agora.

¹²² Jabouille (1997: 113). Confirma o que declara com exemplos de Garrett: carta a Duarte Lessa (prefácio ao romance *Adosinda*), memória “Ao Conservatório”, e analisada, sob perspectiva aristotélica, a obra *Frei Luís de Sousa*. Depois de Almeida Garrett, “caso (...) característico de um autor (...) de formação clássica que segue um percurso que o leva ao Romantismo”, Jabouille (1997: 114-115) considera Castilho, “outro autor contraditório (...), já que nele confluem as sobrevivências arcádicas, o ideal emocional romântico, a atracção dos clássicos antigos e, até, o exagero sentimental ultra-romântico”. A relação de Castilho com a Antiguidade é ilustrada com citações de textos prefaciais de obras de Ovídio (*Fastos* e *Metamorfoses*) e de Tomás Ribeiro (*D. Jaime*).

clássico não se ajusta” a eles, que preferiram outras formas de expressão. Pelo que já se disse sobre a recepção dos autores e da cultura clássica na literatura portuguesa, não é verdade que Camilo silencie na sua obra as vozes da Antiguidade; em Herculano, sintetizam-se algumas preocupações cívicas com o progresso, critica-se o “excesso” de Latim, mas não se apagam influências de escritores antigos; em Soares de Passos lêem-se alguns dos mais criativos versos que tematizam figuras históricas da Antiguidade¹²³; Mendes Leal, apesar de cultivar o “drama de tese”, é também poeta e tradutor da *Iliada*; em Júlio Dinis, o retrato de camadas rurais não desprestigia os clássicos (por vezes apenas quem os ensina e como o faz¹²⁴). Nos próximos capítulos¹²⁵, ficará demonstrado que todos os autores portugueses do século XIX, incluindo os desta geração, sabiam, em maior ou menor grau, latim. O sistema educativo, ainda de forte carácter humanístico, prolongava o ensino da retórica, da idealização modelar de autores e da sua imitação (de onde irradiam questões de pureza, correcção ou decoro).

Depois destas palavras, o verbete do *Dicionário do Romantismo* continua a exposição, tratando a “Geração de 70”. Afirmo Victor Jabouille (1997: 115): “Antero de Quental, Ramalho Ortigão, Eça de Queirós, Oliveira Martins, Guilherme de Azevedo, são alguns dos marcos desta geração que, aparentemente, vive sem a cultura clássica (apesar de o Latim ser, em *Os Maias*, ‘a basezinha’). Esta asserção aparenta ser tributária de uma leitura mais apressada da obra destes autores, como atrás foi sugerido, ao mencionar estudos sobre a recepção dos clássicos nas obras de Antero e, sobretudo, de Eça, autor de um conto como “A Perfeição” (1897), sobre o qual Jabouille discorre largamente¹²⁶, antes de reconhecer a dívida de Oliveira Martins para com os historiadores antigos, sobretudo na *História da República Romana*.

O texto de Jabouille (1997: 116) não conclui sem uma menção da obra de Fialho de Almeida, Augusto Gil e Fernando Pessoa (apesar de estarem para lá do *terminus ad quem* tradicional do Romantismo¹²⁷). Dedicar ainda um rápido parágrafo às artes plásticas, sobretudo à pintura, e deduz: “Em período cultural orientado por ideais estéticos, políticos e sociais estrangeiros e contemporâneos, a cultura clássica reduz-se, durante o Romantismo, a um conjunto de manifestações esporádicas, a uma estrutura cultural latente ou a uma permanência renovada e actual” (Jabouille 1997: 117).

¹²³ Motivo por que a sua obra virá a ser citada nos Caps. 2 e 3 da Sec. IV.

¹²⁴ V., a este respeito, o Cap. 4, Sec. II.

¹²⁵ Sobre tudo os Caps. 2, 3, 4 e 5 da Sec. II.

¹²⁶ Jabouille (1997: 116). Deve ser notado que a referência ao latim enquanto “basezinha” surge, n’*Os Maias*, em contexto irónico. No fim do verbete, menciona-se ainda o bucolismo de *A Cidade e as Serras*. No estudo da recepção dos autores clássicos em Eça de Queirós, sobressaem diversos trabalhos de Manuel dos Santos Alves atrás indicados.

¹²⁷ Adiante (p. 117), será ainda nomeado Bernardo Santareno. Sobre datas do Romantismo português, v. *supra*.

Na conclusão do verbete, o académico sistematiza, para cada uma das gerações românticas portuguesas, o posicionamento relativamente à Antiguidade. Esse epítome mostra, porém, algumas fragilidades em relação ao corpo do texto. Assim, “autores do primeiro período”¹²⁸, “ainda muito próximos da geração clássica, estavam empenhados em combativa actividade de divulgação das novas ideias”, o que explica um “anticlassicismo (...) militante mas contraditório, já que a herança da Antiguidade pagã emerge com frequência”¹²⁹. Admite, finalmente, que a “tradição clássica” em “gerações posteriores” é tomada “como referente cultural e, até, como elemento de recriação actualizada, o que supõe não só conhecimento dos princípios orientadores e dos modelos como a assimilação e reelaboração tendo em vista a sua materialização em formas estéticas modernas”¹³⁰.

Deste bosquejo, traçado relativamente ao aparato teórico que a crítica literária em Portugal tem dedicado à recepção dos autores clássicos na literatura portuguesa, salienta-se o seu carácter disperso, além da curiosidade de quase todos os estudos serem da autoria de especialistas em Estudos Clássicos, que nem assim deixam de prolongar alguns chavões respeitantes à relação da Antiguidade com o Romantismo.

¹²⁸ Esses autores não estão agora nomeados, mas foram-no antes: Garrett e Castilho.

¹²⁹ Embora Castilho nunca tenha adoptado uma atitude de “anticlassicismo” (pois a sua defesa da cultura da Antiguidade não foi acidental) e a posição anti-clássica de Garrett necessite de alguma contextualização (Cap. 6, Sec. III), seria mais correcto afirmar-se a militância anti-romântica destes escritores.

¹³⁰ Jabouille (1997: 117). Pelo que disse antes, o autor não inclui aqui os escritores da “segunda geração romântica”.

EDIÇÕES, ORTOGRAFIA, PONTUAÇÃO E CRITÉRIOS DE UNIFORMIZAÇÃO DE TEXTOS

Edições utilizadas

Para citar os escritores portugueses oitocentistas, usei sempre as (raras) edições críticas disponíveis¹³¹. Na ausência desses volumes, foram usadas edições que, não sendo críticas, podem considerar-se de referência. Neste conjunto, incluem-se as obras de Almeida Garrett publicadas por Teófilo Braga (reproduzidas na edição Lello), alguns volumes de teatro do mesmo autor, vindos a lume sob a direcção de Jacinto do Prado Coelho (Parceria A. M. Pereira), ou as edições Costa Dias (Editorial Estampa). Também coordenada por Jacinto do Prado Coelho, a publicação da maioria das obras de Camilo Castelo Branco na Parceria A. M. Pereira, revela, até pelas introduções (ou “Notas Preliminares”), um trabalho desigual, como diferente é o resultado do texto impresso. A mesma editora publicou alguns títulos de Camilo, em edições actualmente coordenadas por Maria Alzira Seixo, preparadas por especialistas na obra do escritor. Outros volumes foram publicados pelas Edições Caixotim, com prefácios de notáveis camilianistas, mas com fixação do texto de qualidade muito díspar (nem sempre os prefaciadores prepararam o texto). Para Eça de Queirós, as edições de Helena Cidade Moura (Livros do Brasil) apresentam-se, no geral, fiéis em relação às últimas versões em vida do escritor.

Algumas destas edições de referência têm, todavia, dois problemas evidentes: a ausência de critérios editoriais e de actualização ortográfica¹³². A título ilustrativo, considero falhas graves algumas opções tomadas na preparação de *Catão*, de Almeida Garrett, feitas por Virgílio Madureira em 1972. Os critérios da edição surgem num rodapé da página 31: “A ortografia de Garrett foi actualizada, excepto quando nos pareceu de interesse para a história da língua. Respeitámos sempre a realidade fónica reproduzida pela escrita. Quanto à pontuação, apenas foi modificada quando os hábitos actuais não toleravam a original ou em casos evidentes de negligências ou gralha. Não deixámos de ter em conta o modo como da pontuação, obtém efeitos estilísticos”. O esclarecimento acaba por ser objecto de maiores dúvidas: qual o grau de arbitrariedade da expressão “quando nos pareceu” ou que significa a “realidade fónica reproduzida pela escrita”? O texto fixado contradiz alguns destes critérios, como a

¹³¹ Trata-se apenas das obras de Almeida Garrett (edição crítica coordenada por Ofélia Paiva Monteiro); Camilo Castelo Branco (coordenação de Ivo Castro, que inclui somente novelas de que se conserva versão manuscrita) e Eça de Queirós (coord. Carlos Reis). Todas publicadas pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

¹³² Também no que diz respeito às edições críticas, deve notar-se que as opções na actualização ortográfica oscilam entre um critério mais conservador, como o de Ofélia Paiva Monteiro, e uma actualização pura e simples de toda a ortografia, como o método de Carlos Reis; em ambos os casos mantém-se a pontuação original.

transformação de “Eurípides” da versão original em “Eurípedes”. Igualmente duvidosa parece ser a opção de formatar os títulos (que no texto impresso por Garrett por vezes surgiam em itálico) em versaletes, tendo sido preferível a normalização em cursivo. Outra questão sensível é a da pontuação, pois Virgílio Madureira insere vírgulas para isolar, por exemplo, “po-rém”, desfigurando sistematicamente a pontuação de Garrett.

Ortografia

Por motivos como estes, no presente trabalho foi preciso, em alguns casos, fazer rectificações ou alterações a edições críticas ou de referência, em conformidade com as últimas edições em vida dos autores citados, sendo aplicados os critérios de actualização e uniformização dos textos a seguir expostos. Tratando-se da fixação da língua num código escrito, a ortografia é o aspecto mais artificial do fenómeno linguístico e, talvez por isso, um dos mais arbitrários. Ainda assim, na história da língua portuguesa, podem ser identificados princípios que determinam opções para a fixação de normas nesse domínio, reconhecendo-se que é essencial conciliar a memória da língua (etimologia), o costume de grafar certos sons e a sua realização fonética (de acordo com o uso oral da língua na região onde se fala o dialecto padrão, em particular de camadas cultas de falantes¹³³). Estes são, aliás, os critérios que Almeida Garrett (1986: 48) defendia já em 1825: “Sobre ortografia (que é força cada um fazer a sua entre nós, porque a não temos) direi só que segui sempre a etimologia em *razão composta* com a pronúncia; que acentos só os pus onde sem eles a palavra se confundiria com outra”¹³⁴.

O carácter artificial da ortografia torna-a um código com estatuto semelhante à norma linguística; definida como “um código que nos ensina a falar e escrever de forma ideal”, a norma “não pode corresponder à realidade: se a língua não é una e imutável, como poderia existir um código que contemplasse todas as situações, todas as imprevisibilidades do uso da língua?” (Mateus e Cardeira 2007: 22). O mesmo se passa com a ortografia: a distância entre oral (mesmo que em registo culto) e escrito denota uma aguda disfasia. Compreende-se, por isso, que a ortografia não reproduz variações dialectais de cada falante, mesmo que este seja

¹³³ Na expressão de Francisco José Freire (1842 I: 37), “classe das pessoas polidas” ou “os que falam com cultura” (Freire 1842 II: 54).

¹³⁴ Castilho (1863: 7) salientaria a mesma polarização: “A [ortografia] deste livro, a de todos os meus, a de todos os portugueses, é fortuita, contraditória; parte racional, parte empírica”. O autor denunciava ainda: “o modo incertíssimo de escrever, até hoje usado, nenhum influxo, absolutamente nenhum, exerceu, nem podia exercer, para o aperfeiçoamento e uniformação [*sic*] da linguagem, em razão de andarem aí quasi em completo divórcio o escrever e o falar” (Castilho 1863b: 22). Filinto Elísio (1999 V: 396-397) havia também notado a disfuncionalidade da ortografia portuguesa em “Coarctada”; cf. Teixeira de Vasconcelos (1862: vii).

um escritor importante. Essas variantes, de inegável interesse na reprodução escrita de falas de personagens¹³⁵, são “controladas” pela “língua-padrão” (Mateus e Cardeira 2007: 13).

Houve tentativas de regulamentação ortográfica no século XIX, sendo de realçar a iniciativa inaugurada no domingo, dia 15 de Janeiro de 1843, quando começaram a reunir-se na livraria da Imprensa Nacional um conjunto de literatos¹³⁶. Treze personalidades discutiam “os fundamentos da ortografia” a partir do “uso, analogia, e etimologia”, “aferindo cada uma das palavras do vocabulário pelos princípios ou regras gerais, em que houverem concordado, e registando-as, por sua ordem alfabética, à proporção e do modo como se foram aprovando”¹³⁷. Em nada resultaram estas primeiras “conferências ortográficas”¹³⁸. Atendendo a estes pressupostos, importa notar que o sistema ortográfico actual é uma determinação legislativa do Estado português, que desde 1911 superintende a reformas e alterações que têm prolongado, em termos legais, a instabilidade histórica da ortografia oitocentista e anterior¹³⁹. Sabe-se, ainda, que do século XVIII ao século XXI, houve mais mudanças na ortografia da língua portuguesa do que transformações na fonética¹⁴⁰, e, deste modo, a manutenção dos sistemas ortográficos originais de cada texto citado neste estudo seria um preciosismo, decerto importante na história da ortografia, mas desnecessário para o estudioso da literatura, a quem deve ser desmentida a ilusão de que palavras como *idea*, *semilhante* ou *peior*, se pronunciavam de forma diferente de *ideia*, *semelhante* ou *pior*.

Com base nestes princípios, no trabalho agora apresentado, apesar das inúmeras variantes com que o leitor de edições originais setecentistas e oitocentistas depara (por vezes na mesma obra), procedeu-se à normalização gráfica (ortográfica e tipográfica) de todos os textos citados¹⁴¹, respeitando os seguintes critérios:

¹³⁵ Ao lado de obras de carácter metalinguístico, são fontes privilegiadas do estudo da história do português testemunhos de variações diatópicas, diacrónicas, diastráticas e diafásicas de algumas personagens de romances, como Juliana d’*O Primo Basílio* (que dizia “chapieu” e “tisoiras”: Queirós s/d: 16), para não mencionar as diversas personagens populares de Camilo Castelo Branco, como João da Cruz (de *Amor de Perdição*), que usa a exclamação “tó carocha!” (Castelo Branco 2007: 391).

¹³⁶ Nomeados na *Revista Universal Lisbonense*, 16 de Março do mesmo ano, *apud* Castilho (1863: 12): António Feliciano de Castilho, Alexandre Herculano, A. J. Ramalho e Sousa, A. da Silva Túlio, J. A. Correia Leal, J. B. Almeida Garrett, Jorge C. de la Figanière, J. F. Pereira Marecos, J. de Sousa Pinto de Magalhães, J. S. Mendes Leal Júnior, Luís Augusto Rebelo da Silva, L. J. Moniz e S. Pinheiro Ferreira (presidente).

¹³⁷ *Revista Universal Lisbonense*, 19 de Janeiro de 1843; *apud* Castilho (1863: 10).

¹³⁸ Castilho (1863: 14). Em 1852 houve nova tentativa de retomar trabalhos semelhantes na Academia das Ciências (Castilho 1863b: 18), mas, em 1863, “[c]ontinua pois, quanto à escrita, a haver tantas línguas portuguesas, quantos são os que nela escrevem” (Castilho 1863b: 16).

¹³⁹ O facto de se confundir linguística e cultura com geopolítica e economia tem contribuído para essa instabilidade, como o debate em torno do Acordo Ortográfico de 1990 tem salientado.

¹⁴⁰ Afirma Esperança Cardeira (2006: 86): “Do século XVIII até à actualidade, o Português Moderno não tem sofrido mudanças linguísticas radicais. A norma, centrada em Lisboa, difunde-se agora, com facilidade, através do ensino e dos meios de comunicação”.

¹⁴¹ Exceptuaram-se desta uniformização textos de autores mais antigos, como D. Duarte e Bernardim Ribeiro.

1. Apesar de representadas na escrita, não têm qualquer valor fonético: a maioria das consoantes dobradas (como <ll> ou <pp>), pois, segundo Verney (1949: 46), na orali-
dade “não se ouve coisa alguma que faça dobrar as ditas consoantes” (cf. Argote
1726: 346); a oclusiva <g> em palavras como *Magdalena* (Verney 1949: 61); a oclu-
siva <p> na segunda ocorrência de *prompto* (Verney 1949: 74). O dígrafo <ph> pro-
nunciava-se [f] (Verney 1949: 57) e o <ch>, quando representava a letra χ do grego,
realizava-se [k], como em *Chimera* (Bluteau s.u. “quimera”; Verney 1949: 75).
2. Como ensina Verney (1949: 69), “em qualquer dicção portuguesa que se ache a
terminação *am*, todos a pronunciam como *ão*” (cf. Lobato 2000: 304; Mateus 2003:
28). Assim se explica porque Camilo Castelo Branco tanto escrevia *relação* como
rellação ou *rellaçam* (Castro 2013: 13) e este o motivo por que fixei *tam* e *San’João*
como *tão* e *São João* (*pace* Santana 2004: 42, que as considera “variantes fónicas”).
3. “Todo o *e* antes de *a*, no meio da dicção, pronunciam como se fosse um tritongo,
(...) não obstante que na escritura comumente não ponham o *i*” (Verney 1949: 105;
cf. Argote 1725: 346). Luís António Verney (1949: 106) reclama uma grafia confor-
me a pronúncia, como acontece com “meio”, “veio” e “correio” (ainda que Bluteau
registre “correo”), distinguindo-se de “céu”, “plebeu” e “chapéu”, para os termos em
que a semivogal /j/ não ocorre, e conclui: “levando o *i* na pronúncia, também o deve
ter na escritura” (Verney 1949: 107). Assim, se num autógrafo de Camilo tanto se po-
de ler *cadeia*, como *cadea* ou *cadêa* (Castro 2013: 13), certo é que a pronúncia era
igual à que temos hoje (*pace* Santana 2004: 42, que as considera “variantes fónicas”).
4. Apesar de se escrever *outo* e *dous*, este ditongo realizava-se foneticamente (pelo
menos no dialecto da Estremadura) /oj/, como testemunham Verney (1949: 105) e
Contador de Argote (1725: 346). Quando se manteve, <ou> havia de sofrer monoton-
gação em /o/, tanto nos dialectos centro-meridionais como nos insulares (Cardeira
2006: 79).
5. O plural *-aes* no tempo de Verney realizava-se [ajf], como no português actual
“porque a pronúncia mostra um *i*, e não um *e*” (Verney 1949: 95). Ainda sobre a alter-
nância entre estas vogais, saliente-se que em latim elas eram por vezes realizadas de
modo indistinto, como indica Quintiliano¹⁴². No século XVIII, Luís António Verney

¹⁴² *Inst.* 1.4.7: *medius est quidam u et i litterae sonus (...), et in ‘here’ neque e plane neque i auditur* (“há um som intermédio entre *u* e *i*... e em *here* não é plenamente audível nem *e* nem *i*”). O mesmo autor acrescenta adiante (1.7.24): *‘Sibe’ et ‘quase’ scriptum in multorum libris est, sed an hoc uoluerint auctores nescio: T. Liuium ita his usum ex Pediano comperi, qui et ipse eum sequebatur* (“está escrito em livros de muitos [escritores]

(1949: 105) dá testemunho dessa oscilação. Maria Helena Mira Mateus¹⁴³ recorda que, no período moderno da língua, “o -e- (e por vezes o -i-) em posição pretónica e postónica foram progressivamente substituídos por uma vogal reduzida que hoje é habitualmente suprimida no registo coloquial do português europeu”.

6. Formas como *peior* e *milhor* teriam uma realização fonética semelhante à actual ([pj'or] e [mĩ'ʎor]), como sugerem oscilações na sua fixação gráfica (por exemplo, *peor* na 1.ª ed. de *Coração, Cabeça e Estômago*, de Camilo), usam-se apenas as grafias *pior* e *melhor*.

7. Em edições críticas mais cuidadosas relativamente à manutenção de traços fonéticos da época a que se reportam, mantiveram-se formas como *ingenho*, *intender*, *ingano*, *insaio* (cf. Santana 2004: 42). A oscilação ortográfica quanto à fixação destas palavras no século XIX, o “Vocabulário Ortográfico-Prosódico” de Azevedo (1899: 270-276 e 291-297) e o facto de as palavras iniciadas por *en-/em-*, quando representam segmentos nasais¹⁴⁴, no português contemporâneo se realizarem na pronúncia culta com o fonema [ẽ], permitem-me discordar desta opção¹⁴⁵, por não ser clara ou significativa a distinção fonética.

8. Tal como todas as edições críticas modernas, procedi à actualização de palavras como *stilo* ou *splendor* (*estilo*, *esplendor*). Na verdade, a sua realização fonética pode prescindir da sílaba inicial, muitas vezes reduzida a [i].

Assim sendo, foi sem grande escrúpulo que decidi assumir o *Vocabulário da Língua Portuguesa* de Rebelo Gonçalves (1966) como norma ortográfica adoptada, o que justifica:

- a transformação de *poisque* em *pois que*;
- a manutenção da grafia de numerais como *dezenove*;
- a fixação da grafia de contracções (*destarte*, *duma*, *desta*);
- a adopção da forma “Virgílio”¹⁴⁶ em detrimento de “Vergílio”¹⁴⁷;

sibe e *quase*, mas desconheço se os autores quiseram assim: descobri por Pédano que Tito Lívio usava dela, e que ele próprio a seguia”).

¹⁴³ Mateus (2003: 28); cf. Mateus e Cardeira (2007: 54).

¹⁴⁴ Exceptuam-se vocábulos como <energia> [inĩr'ʒiɐ], por exemplo. No geral, as outras palavras iniciadas por <e> representam foneticamente um [i].

¹⁴⁵ Além disso, a palavra <intender> ([ĩtẽ'der]) é par mínimo de <entender> ([ẽtẽ'der]), como alerta Freire (1842 II: 94).

¹⁴⁶ Opção fundamentada por Rebelo Gonçalves (1947: 110-111n.): “Apesar do que Leite de Vasconcelos escreveu (...), a preferência dada a esta forma [Virgílio] pelo Acordo Ortográfico [de 1945, Bases Analíticas, n.º 9] não colide com a tradição da Língua nem atenta contra a etimologia. Além de que *Virgílio* é forma tradicional

- a grafia da contracção ou combinação da preposição *com* com pronomes ou artigos é grafada sem apóstrofe: *co*, admitindo a flexão *ca*, *cos* e *cas* ou *coa*, *coas*;
- a adopção das formas de antropónimos, topónimos e, em geral, de todos os nomes próprios antigos (o general Pompeio, a cidade de Pompeios).

Existem, porém, alguns desvios das normas aí consignadas em casos como:

- a acentuação grave de advérbios de modo (decisão política ocorrida depois da publicação do *Vocabulário*);
- a grafia de nomes próprios (antropónimos, hierónimos, mitónimos, topónimos) em citações poéticas onde isso implicaria a perturbação da métrica ou da rima (*Pompeu*, *Faon* em vez de *Pompeio* e *Fáon*);
- a restauração de *quási* em vez de *quase*¹⁴⁸, por representarem pronúncias diferentes. Apesar de não ter encontrado a palavra em posição de rima, um conjunto de testemunhos permite-me defender que existem diferenças fonéticas entre <quási> ([ˈkwazi]) e <quase> ([ˈkwazi])¹⁴⁹. Além disso, a generalidade das edições de textos antigos aceita a grafia com *-i*, acolhida no *Vocabulário da Língua Portuguesa* de Gonçalves Viana, e apenas abolida pelo número 9 das *Bases Analíticas do Acordo Ortográfico de 1945* (Gonçalves 1947: Suplemento 29). Rebelo Gonçalves (1947: 107), ao listar palavras com *e* em contexto átono, anota que existem confusões entre esta vogal e *i*, motivo por que “[c]umpre fazer rigorosa distinção entre” elas. Na lista apresentada (pp. 107-110), o filólogo inclui palavras: em que o *e* se pronuncia *i* (*ameaça*, *real*); em que se verifica oscilação na forma como é pronunciada a primeira sílaba (*desfrutar*, *despender*, ou seja, entre [diʃ] e [diʒ]), apesar de na norma apenas se aceitar a primeira¹⁵⁰); em que a realização fonética¹⁵¹ é [i], como *antecipar*, *arrepilar*,

em português e tem correspondência em línguas românicas (...), pode justificar-se com o próprio latim, onde *Virgilius* é variante de *Vergilius*, admitida pelos melhores léxicos da latinidade.” Nos textos oitocentistas, lê-se quase exclusivamente “Virgílio”.

¹⁴⁷ Que é a forma historicamente correcta, como demonstrou António Freire (1983: 257-258), que recorda que em latim nunca se aceita *Virgilius*.

¹⁴⁸ Apesar de poder encontrar-se acidentalmente em textos do século XIX a grafia *quase*, os testemunhos que a transmitem concorrem com *quási* (que tem mais ocorrências). Apenas em traduções feitas por António José de Lima Leitão (de Virgílio e Lucrécio) as ocorrências de <quase> são sistemáticas. Essa alternativa não representa a realização [i] ou [e] da vogal *-i* em final de palavra, mas sim a realização [i] de um *-e* em posição final (como no português do Brasil), ou seja, a pronúncia em ambos os casos é [ˈkwazi] (cf. Teyssier 1990: 59).

¹⁴⁹ Bastos (1928 s.u. “quase”); *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea* (s.u. “quási”); Azevedo (1899: 325).

¹⁵⁰ Azevedo (1899) escreve *disputatório* e recomenda efectivamente a pronúncia [diʃ].

¹⁵¹ No português contemporâneo e no século XIX, como testemunha Azevedo (1899).

melhor e semelhante (dicção confirmada por Azevedo 1899). A única palavra incluída na lista com *-e* em posição final é *quase*, prescrevendo a extinção da grafia *quási*.

Pontuação

Merecem nota algumas questões de pontuação. Pelos motivos a seguir enunciados, mantenho minuciosamente a pontuação original de todos os textos setecentistas ou oitocentistas citados, de acordo com a última edição publicada em vida dos respectivos autores. Critério discutível, até porque muitas vezes a pontuação poderia ser alterada pelos tipógrafos, mas o facto de estudar exclusivamente textos que se fixaram em letra de imprensa (não trabalhei com autógrafos) é suficiente para decidir a este respeito.

Ainda que, “[e]m português, não exist[a] padrão uniforme para a pontuação” (Freire 1983: 429), esta é uma estratégia gráfica privilegiada de organização sintáctica do discurso humano, e só secundariamente se pode associar o seu uso a efeitos fonéticos, ainda que o seu aparecimento na história da tipografia se justifique para auxílio do orador que pronunciava os discursos, marcando as pausas nos locais competentes. Luís António Verney relacionava o uso da vírgula com uma pausa na oralidade para respiração¹⁵²; António Feliciano de Castilho (1863: 25) vê nela três tipos de utilidade: “uma necessidade física dos pulmões, e uma necessidade intelectual”; “uma comodidade, e uma clareza”; “expressar *intenção artística*”. Rodrigo de Sá Nogueira (1974: 90) reconhece que “[o] emprego da *vírgula* (...) deve subordinar-se à estrutura lógica da sequência dos elementos das orações, e à das orações que constituem os períodos gramaticais; ele deve subordinar-se a certos princípios da lógica do pensamento e, portanto, da lógica da construção sintáctica dos períodos gramaticais”¹⁵³.

É actualmente muito redutora a percepção de que um sinal como a vírgula marca uma pausa no discurso, encontrando-se ultrapassada a ideia de haver sinais de pontuação que se caracterizam por marcar a “pausa” e outros “a melodia, a entoação” (Cunha e Cintra 1997: 639¹⁵⁴). Nos séculos XVIII e XIX não era assim, não sendo de estranhar que, em textos citados, surjam vírgulas em lugares hoje considerados insólitos (nomeadamente entre sujeito e predicado), ou que se note a sua ausência onde o uso as impõe. Com efeito, nem sempre se usavam vírgulas nas expressões que serviam de aposto (*Eurico o Presbítero*), situação que concorre com outro tipo de modificação sintáctica (a distinção, hoje obrigatória, entre relati-

¹⁵² Verney (1949: 116): “a *vírgula* foi inventada para denotar a interrupção que se faz quando se toma a respiração, e para dar alguma distinção ao discurso, e impedir a equivocação nele”.

¹⁵³ Cf. Nunberg, Briscoe e Huddleston (2002).

¹⁵⁴ Estes autores observam excepções às regras que propõem nos seguintes termos: “há uns poucos casos em que o emprego da vírgula não corresponde a uma pausa real na fala; é o que se observa, por exemplo, em respostas rápidas do tipo: *Sim, senhor. Não, senhor*” (Cunha e Cintra 1997: 646).

vas explicativas e relativas restritivas). Palavras adversativas (como “porém”, “todavia” e “mas”) prescindiam muitas vezes de vírgulas e era comum o uso da vírgula de seriação (também chamada vírgula de Oxford¹⁵⁵), sendo recomendada a sua utilização antes da conjunção copulativa; Madureira Feijó (1739: 113) sintetizava, a propósito da vírgula, que ela devia ser usada: “no fim de cada oração, em que se faz sentido imperfeito no que dizemos”; “antes dos relativos, e antes das conjunções”; “entre adjectivos, quando concorrem muitos no mesmo caso”; “entre vozes copuladas, ou substantivos juntos com conjunção, ou sem ela”.

A ausência de critérios linguísticos rigorosos levou a que alguns autores como Almeida Garrett ou António Feliciano de Castilho tivessem feito propostas suas quanto ao sistema de pontuação. O tradutor das *Metamorfoses* declara no texto prefacial (Castilho 1841: xx):

A pontuação, que aí vai, taxá-la-ão alguns de minuciosa: eu, não a apresento, como exemplar, mas como proposição. O meu intuito, nesta parte, foi ajustar, a inteligência e a declamação: a toda a pontuação gramatical (que já não seria pouca) acresceu, toda, a que eu chamarei de *recitativa*: se a ideia parecer bem aos juizes competentes, certo é, que pegará a moda, mais cedo, ou mais tarde; se descontentar, é um livro mal pontuado; por onde não virá nenhum mal ao mundo.

Num outro lugar, o mesmo Castilho assume a pontuação como “parte mui capital da ortografia, e corre ainda mais sem regra, que a própria escrita dos vocábulos. Quantos os escritores, tantos os sistemas de pontuação; não digo tudo: o mesmo escritor, em dias diversos, e até no mesmo dia, na mesma hora, e na mesma página, e recopiando o mesmo período, pontuará diversamente” (Castilho 1863b: 24). No entanto, esclarece o poeta que enquanto “*Rosa* ou *roza*, *homem* ou *omem*, *Nympha* ou *Ninfa*, não oferecem em realidade mais do que uma questão filológica; aí, o som, e o valor real, como quer que se escreva, são sempre os mesmos. Não assim a pontuação: nesta, vai interessada a lógica, e a eloquência ou poética; isto é, a razão, e os affectos”.

Uniformização de textos antigos e identificação dos passos

Todos os textos antigos vêm citados na língua original, tendo sido evitada a transliteração do grego. Sempre que possível, foram usadas as edições modernas mais reputadas ou algumas anteriores, quando consideradas inultrapassadas. Deu-se preferência a edições que incluíssem comentário de natureza histórica, cultural e linguística.

¹⁵⁵ Trata-se da vírgula que em enumerações se coloca antes do último membro quando ele é iniciado pela copulativa “e” ou disjuntiva “ou”. Muito comum na língua inglesa, com enormes vantagens em termos de estrutura do discurso, é hoje proibida pelas gramáticas portuguesas.

Os textos gregos citados, independentemente das preferências gráficas das edições seguidas, foram sistematicamente uniformizados: distingo, por isso, o sigma em contexto inicial e medial (<σ>) do final (<ς>), mesmo quando alguns helenistas grafam o sigma de forma lunar (<Ϸ>), usado em todos os contextos; além disso, desfiz a adscrição dos iotas subscritos (φωνῖ e σχοίνϷ e não φωνῖι e σχοίνωιι). Estas decisões têm em conta a grafia usada no dicionário de Henry George Liddell e Robert Scott¹⁵⁶. As abreviaturas dos nomes dos autores e das obras em grego e a forma de localização dos passos estão de acordo com o critério deste dicionário.

Quanto ao latim, foram objecto de uniformização gráfica todas as citações, quer retiradas de edição crítica moderna, quer de fontes secundárias ou de textos oitocentistas: todos os <v> e <j> são grafados como <u> e <i>, e os ditongos <æ> e <œ> são grafados como <ae> e <oe>, pois assim se lêem no *Oxford Latin Dictionary*, obra de referência para as abreviaturas dos nomes dos autores e das obras, assim como da localização dos passos.

Todas as citações gregas e latinas são acompanhadas de tradução portuguesa, cuja autoria está sempre identificada. Quando tal não acontece, a tradução é invariavelmente de minha responsabilidade.

Transliteração de nomes russos

Uma nota final para esclarecer o critério da adaptação de nomes russos ao português, uma vez que contrariei a tendência de copiar transliterações francesas ou inglesas desses nomes¹⁵⁷. Deparamos frequentemente com casos insólitos, como a transliteração inexacta (e surpreendente) de Шкловский como Šklovskij feita por Osvaldo Silvestre (1997: 414). Em português, o carácter *s* com circunflexo invertido (Š), usado em alfabetos bálticos ou eslavos, não serve para representar o som [ʃ] (grafado em português com o dígrafo <ch>), nem *j* representa a semivogal ʏ, a que corresponde a vogal и, segmentos fonéticos que na tipografia portuguesa são grafados indiferentemente como <i>. Assim, o nome do teórico do Formalis-

¹⁵⁶ A primeira edição é de 1843. Conheceu edições corrigidas e acrescentos sucessivos em anos seguintes: 1845 (2.^a ed.), 1849 (3.^a), 1855 (4.^a), 1861 (5.^a), 1869 (6.^a); em 1897 saiu a última edição em vida (8.^a) de H. G. Liddell; a 9.^a edição, de 1925, é já da responsabilidade de Henry Stuart Jones. Por curiosidade, refira-se que Henry George Liddell é pai de Alice Liddell, a quem um colega, Charles Lutwidge Dodgson (com o pseudónimo de Lewis Carroll), dedicou o romance *Alice in Wonderland*.

¹⁵⁷ Como se sabe, o alfabeto cirílico tem caracteres que correspondem a sons que não existem em português ou que, existindo na oralidade, não conhecem na tipografia nacional sinais próprios que os distingam de outros que, em termos fonéticos, têm realizações distintas. A adopção de transliterações estrangeiras fere a fonética e a tradição ortográfica portuguesas.

mo Soviético Виктор Шкловский será grafado Viktor Chklovskii¹⁵⁸, o de Юрий Тынянов, Iurii Teniánov, o de Борис Эйхенбаум, Boris Eikhienbaum¹⁵⁹ e o de Бóрис Томашёвский, Bóris Tomachiévskii.

¹⁵⁸ Note-se que os actuais responsáveis pelas mais competentes traduções do russo para português não estão de acordo na transliteração de antropónimos. António Pescada, na sua versão (Lisboa: Booket, 2008) de Смерть Ивана Ильича (*A Morte de Ivan Ilitch*), preferiu escrever o nome do protagonista como <Ilitch>, enquanto Filipe e Nina Guerra escolheram a grafia <Iliitch> (Lisboa: Relógio D'Água, 2007). A diferença está na forma de colocar em caracteres latinos o carácter ь, que representa a palatalização da consoante anterior. Outro caso digno de nota é o nome do escritor Иван Тургенев: os tradutores Filipe e Nina Guerra (*Primeiro Amor*) escrevem Ivan Turguénev, e António Pescada (*Pais e Filhos*), Ivan Turguéniev (ambas publicadas em Lisboa: Relógio D'Água, 2008).

¹⁵⁹ A letra <X, x> representa uma consoante oclusiva fricativa que não existe em português, podendo ser transliterada como <kh>. Filipe e Nina Guerra transliteraram Хаджи-Мурат por *Hadji-Murat* (Lisboa: Relógio D'Água, 2009). Se seguisse este exemplo, escreveria *Eihienbaum*.

Secção I.

**TRADIÇÃO E PRESTÍGIO:
EM TORNO DOS CONCEITOS DE CLÁSSICO E DE CLASSICISMO**

Capítulo 1.

INFLUÊNCIA: TRADIÇÃO, CLÁSSICO E TRAIÇÃO

“Influência” descende do verbo latino *fluo* (“correr, fluir, escorrer”), ou seja, descreve o movimento incessante de uma substância liquefeita¹: *aqua fluens* é a água que não está (nem pode estar) estagnada; *fluctus* traduz “onda”, ou seja, um movimento rítmico ininterrupto. Aquele nome está etimologicamente relacionado com “fluxo” (*fluxus* provém daquele verbo): o prefixo *in-* atribui como direcção desse movimento um espaço interior (apresenta-se sinónimo de “influxo”). Assim, por sugestão do elemento água², “influência” é a interiorização de algo exterior, alheio ao sujeito, que se transporta continuamente para dentro de si, tornando--se no seu íntimo, autenticando-se (i.e., tornando-se αὐτός). Pode igualmente dizer-se que é a resposta do indivíduo a um estímulo externo, que acaba por ser absorvido. Nas artes, “influência” é a forma expressiva que o autor interioriza para criar algo autêntico, estando muitas vezes identificada como fonte, razão matricial que motiva uma outra e nova forma³.

Harold Bloom e a influência

Em meados dos anos 70 do século XX, Harold Bloom propôs uma teoria poética assente na questão da influência, teoria que os estudos literários contemporâneos de matriz anglo-saxónica consideram assaz operativa. Para o crítico norte-americano, que cuida mais da personalidade do autor do que da retórica, a noção de influência alicerça-se na tensão entre um precursor e um efebo: trata-se de uma “relação (...) agonística” em que aquele transmite a este “uma ‘posição’ que não é de natureza retórica, mas antes uma peculiar malformação da imaginação” (Feijó 1997: 1190). Bloom (2007: 24) identifica nesta articulação (que, afinal, se resolve entre presente e passado) seis “movimentos de revisão”. À primeira “proporção de revisão” chama *clinamen*, isto é, “a má leitura ou o encobrimento poético”: “Um poeta desvia-se do seu precursor ao ler o poema do seu precursor executando um *clinamen* em relação a ele”⁴. A este propósito, defende Bloom (2007: 43-44):

¹ Sobretudo a água. Quando usado acerca de sólidos, apresenta o sentido de “derreter”, “liquefazer”. Tem também significados como “sangrar”, “chorar” ou “originar”. Pode ainda estar relacionado com noções abstractas de tempo.

² O nome “inspiração” contém a mesma sugestão de movimento “para o interior de”, mas provém do elemento ar (que entra nos pulmões, e que por extensão de sentido é a forma natural de “absorver” o exterior e interiorizá-lo).

³ No percurso histórico da literatura, esta assimilação conheceu diversos nomes e facetas. Um das mais interessantes, até pela sugestão semântica, será o movimento antropofágico do modernismo brasileiro.

⁴ Bloom (2007: 25; v. 33-57; cf. 107-110).

A Influência Poética (...) processa-se sempre através de uma leitura má do poeta anterior, um acto de correcção criativa que é realmente e necessariamente uma interpretação errónea. A história da influência poética frutífera, que o mesmo é dizer a tradição principal da poesia ocidental a partir do Renascimento, é uma história de angústia e de caricaturas defensivas, de distorções, de revisionismos perversos e deliberados sem os quais a poesia moderna enquanto tal não poderia existir.

Bloom aponta como “conclusão e antítese” o movimento que designa de *tessera*: “Um poeta completa antiteticamente o seu precursor lendo o poema-pai de modo a reter os seus termos mas fazendo-os significar noutro sentido”⁵. Apresentado como “dispositivo de ruptura”, “a *kenosis* é então um movimento na direcção de uma descontinuidade em relação ao precursor”: “O poeta posterior, esvaziando-se aparentemente do seu próprio *afflatus*, da sua divindade imaginária, parece humilhar-se”⁶. O contrário de *kenosis* é a *askesis*⁷. Os restantes movimentos denominam-se *demonização*⁸ e *apófrades*. Este último significa “regresso dos mortos”; no conceito bloomiano, “o efebo consegue posicionar de tal modo o seu poema em relação ao poema anterior que este passa a parcialmente ecoar o do efebo de modo indelével, num peculiar exercício da reversibilidade do tempo”, como sintetiza António Feijó⁹.

Este posicionamento teórico pretende ser também uma revisão e uma emenda das propostas críticas de ensaístas como T. S. Eliot e W. Jackson Bate (Feijó 1997: 1189), que haviam já enfatizado o relevo que a tradição assume na criação literária do (ou de um) presente. Diante de uma aguda consciência do passado, um escritor pode pretender desvalorizá-lo, a fim de vir a excedê-lo, ou pode reconhecer nele um peso¹⁰, aceitando que o seu esforço provocará apenas um breve abalo no *status quo* literário¹¹.

⁵ Bloom (2007: 26; v. 63-86).

⁶ Bloom (2007: 26; v. 91-105).

⁷ Bloom (2007: 26-27): “O poeta posterior (...) não sofre um movimento de revisão através de um esvaziamento mas sim através de uma redução; cede parte dos seus dotes humanos e de imaginação de modo a separar-se dos outros, incluindo do precursor, e fá-lo no seu poema colocando-o em relação ao poema-pai de modo a fazer este poema sofrer também uma *askesis*” (v. Bloom 2007: 133-153).

⁸ Bloom (2007: 26): “O poeta posterior abre-se àquilo que acredita ser um poder no poema-pai que não pertence propriamente ao pai mas a uma extensão de ser para lá do precursor. Fá-lo, no seu poema, ao colocar a sua relação para com o poema-pai de modo a dissolver por generalização a unicidade da obra anterior” (v. Bloom 2007: 115-127).

⁹ Feijó (1997: 1191). Nas palavras de Bloom (2007: 27): “O poeta posterior (...) coloca o seu poema face à obra do precursor de forma tão aberta que à primeira vista poderíamos acreditar que se descreveu um círculo completo e que se regressou à aprendizagem diluviana do poeta posterior, antes de a sua força se ter começado a afirmar através das proporções de revisão. Mas agora o poema é *sustentado* na sua abertura face ao precursor enquanto antes *fora* aberto, e existe um efeito estranho através do qual a conquista do novo poema no-lo faz parecer não como se o precursor o estivesse a escrever, mas como se o próprio poeta posterior tivesse escrito a obra característica do precursor” (v. Bloom 2007: 159-174).

¹⁰ O título do ensaio de Bate é precisamente *The Burden of the Past and the English Poet* (1970).

¹¹ “Esta dialéctica”, considera António Feijó (1997: 1189), “é (...) severamente dilemática: um autor é, simultaneamente, exortado a seguir os modelos maiores da tradição e a revelar-se diferente dos seus predecessores”.

Por conseguinte, entendida como o “recenseamento de afinidades electivas entre autores particulares, o rastreio das fontes (*die Quellenforschung*), a persistência e reactivação local de *topoi*”, em literatura, “[a] noção de influência é indissociável da de tradição” (Feijó 1997: 1188). Num texto de 1919, T. S. Eliot¹² argumentava que existe uma “tendência para insistir, quando louvamos um poeta, naqueles aspectos da sua obra em que ele menos se parece com qualquer outro”, tendo em vista enfatizar aspectos originais: “Detemo-nos, com satisfação, nas diferenças existentes entre o poeta e seus predecessores, especialmente os seus predecessores imediatos; tentamos encontrar algo que possa ser isolado a fim de ser apreciado” (Eliot 1997: 22). Em alternativa, é possível um estudo que ajude a enquadrar um autor na tradição, entendida como “sentido histórico”, ou seja, o valor que “compreende uma percepção não só do passado mas da sua presença” (Eliot 1997: 22-23), que “compele o homem a escrever (...) com um sentimento de que toda a literatura europeia (...) possui uma existência simultânea e compõe uma ordem simultânea”. Deste modo, “é um sentido do intemporal bem assim como do temporal, e do intemporal e do temporal juntos, (...) que torna um escritor tradicional” (Eliot 1997: 23).

Ao articular a obra com a tradição, Eliot (1997: 28) afirma: “O espírito do poeta é, de facto, um receptáculo para a apreensão e acumulação de inúmeros sentimentos, frases, imagens que aí permanecem até estarem presentes, em conjunto, todas as partículas susceptíveis de se unir para formar um novo composto”. Diante do movimento de interiorização de diferentes estímulos externos de que se falou, T. S. Eliot (2002: 134) considera que tradição é toda a história da literatura atrás do autor, “a personalidade colectiva (...) concretizada na literatura do passado”, que “[n]ão pode ser herdada, e se a quisermos, tem de ser obtida com árduo labor” (Eliot 1997: 22). Delineia-se assim a diferença entre “herança” e “tradição”. Será por isso pertinente recordar neste ponto que o termo “tradição” tem como étimo *traditio*, nome latino relacionado com o verbo *trado*, que por sua vez denota um movimento de doação: *trans-do*. A tradição é, pois, a transmissão de um património cultural durante uma cronologia prolongada, aceite por uma comunidade.

Não se pode, todavia, colocar o foco da tradição naquilo que transita dos tempos pretéritos para o presente, sendo mais correcto assumir que o presente recolhe do passado elementos que toma como seus, activando e actualizando-os, reformulando e atraindo costumes e práticas anteriores (de acordo com Bloom, o *clinamen*). Seria, assim, de admitir que o património herdado apenas chega ao presente porque este tempo colhe no passado o que lhe

¹² O texto intitula-se “A Tradição e o Talento Individual”; uso a referência Eliot (1997).

interessa. Nesse sentido, a selecção de um fundo cultural anterior acaba por ser discutido, alterado, transformado, o que pode remeter para o sentido da outra palavra identificada divergente do étimo latino: “traição”. Isto não significa que a transmissão de costumes, práticas e teorias seja um crime, uma deslealdade ou desonestidade; a entrega do passado concede ao presente legitimidade para essa reconfiguração, como se viu a propósito da teoria bloomiana da influência: a corrupção, neste aspecto, é um processo afim do enriquecimento e complexificação.

Contudo, por motivos ligados à sua própria ontologia, o passado não pode seleccionar-se para se entregar ao futuro. A recolha é necessariamente posterior e prende-se sempre com ideias, crenças e anseios de um presente que, conforme se disse, toma o passado como seu, que o autoriza e actualiza, legitimando o sentido de pertença, herança ou comunidade. No processo de selecção, há necessariamente elementos que vão ficando na sombra. Pelos motivos acima aduzidos, é possível que um período sincrónico se permita reavaliar e reajustar ideias do passado, reabilitando elementos da tradição menos produtivos noutros períodos igualmente pretéritos¹³.

O cânone e o clássico

Entronca neste ponto da exposição o argumento de que o principal agenciamento da tradição é, evidentemente, assegurado pelos textos e escritores clássicos. Na verdade, a familiaridade sentida com o adjectivo “clássico”, não raras vezes sinónimo de “tradicional”, tem que ver com o facto de ele veicular, semanticamente, um ponto de retorno civilizacional, característico de um determinado espaço cultural. O seu valor referencial é facilmente reconhecido: a “clássico” se liga uma ideia de perfeição ou maturidade, do “clássico” se colhem exemplos de vida, paradigmas comportamentais, histórias de elevação moral e modelos literários (Pereira 1997).

Na verdade, atribuir a qualificação de “clássico” a um livro é conferir-lhe prestígio, vincar o seu valor canónico (κανών em grego significa “régua”, “linha recta”; aplicado à literatura, “modelo, regra, tipo”; na música, “diapasão”), peça sem a qual uma tradição ficaria mais pobre, pois o cânone estrutura a tradição com que um indivíduo se identifica: e de facto são “clássicas” (ou canónicas) aquelas obras reconhecidas como alta literatura¹⁴, e que são

¹³ Este fenómeno é muito evidente na cultura linguística: um falante recebe inatamente uma língua do espaço linguístico em que nasce. Começa por usá-la por imitação (Quint. *Inst.* 1.1.5), até atingir capacidade de a fazer sua: alterando-a, seleccionando o vocabulário, determinando o seu mundo.

¹⁴ Serve o adjectivo também para as editoras mostrarem um serviço à língua em que publicam. Quase todas elas têm o catálogo estruturado por colecções, e algumas têm uma colecção de “clássicos”.

dignas de serem imitadas. Carlos Reis (2001a: 72-73) indica a “selectividade”, a “continuidade” e a “formatividade” como os três critérios que estruturam a formação do cânone. A primeira “trata de estabelecer, de forma não necessariamente sistemática ou programada, as obras e autores que correspondem a uma identidade cultural e literária, entendida como ortodoxa e maioritariamente representativa”, a segunda assegura “a permanência, ao longo de um tempo histórico alargado, de obras e autores que fundam nessa permanência a sua autoridade cultural”, enquanto a formatividade “leva a reter no cânone aquelas obras e autores que se entende serem reprodutoras de uma certa (e algo estável) ordem social e cultural, que se deseja insinuada no sistema de ensino”.

Aplicado a qualquer processo evolutivo, “clássico” coincide com a designação dada à fase de maturidade¹⁵: da língua¹⁶, da literatura, das artes plásticas, entre outros.

De acordo com o valor que por tradição lhes está associado, “clássicas” são as literaturas da Grécia e de Roma antigas, tomadas indiscriminadamente em conjunto, embora a época clássica grega se distancie da época clássica latina cerca de quinhentos anos. No seio de cada uma dessas literaturas é ainda possível dizer-se que existem épocas clássicas nas literaturas ditas clássicas (ou que as literaturas clássicas têm períodos que não são clássicos)¹⁷. É nesse sentido que Vítor Manuel Aguiar e Silva (2000: 506) chama a atenção para o facto de, quando aplicado às literaturas antigas grega e latina, “clássico” torna-se “uma fórmula vazia, desprovida de um exacto significado literário ou filosófico”. O ensaísta acrescenta: “As literaturas grega e latina apresentam uma tão rica diversidade, na forma e na substância, na sua

¹⁵ Num ensaio de 1944 (e publicado no ano seguinte), T. S. Eliot identifica como qualidades do clássico a maturidade (de espírito, de maneiras e de linguagem), a perfeição do estilo médio, a compreensividade (Eliot 2002).

¹⁶ No caso da história da língua portuguesa, é o período compreendido entre o século XV e meados do século XVIII: “Durante o período clássico surgiram as primeiras gramáticas da língua — a de Fernão de Oliveira, em 1536, e a de João de Barros, em 1540 —, o primeiro dicionário de português-latim e latim-português de Jerónimo Cardoso, em 1570, e a *Ortografia da Língua Portuguesa* de Duarte Nunes de Leão, em 1576” (Mateus 2003: 27). Para problematização sobre o estabelecimento de períodos na história da língua, v. Cardeira (2006: 82-87). “Prolongando-se até ao final do século XVII, o período clássico corresponde à fixação de um modelo linguístico, a norma, e de uma instituição social, o idioma nacional. A língua torna-se objecto de estudo, manifestação estética, expressão do sentimento de nacionalidade e instrumento de coesão. A Corte, a Capital e a Igreja concentram a cultura. O ensino, a disciplina gramatical, o desenvolvimento da literatura e a imprensa consolidam o padrão linguístico” (Cardeira 2006: 85).

¹⁷ Curiosamente, caiu em desuso, nos Estudos Clássicos, a designação de “clássico” para o período das literaturas grega e latina que coincide com uma época política especialmente relevante (a democracia ateniense e o fim da República Romana e início do Principado), contemporâneo do auge criativo de autores como Sófocles, Eurípides e Tucídides, Cícero, Lívio ou Virgílio. Do mesmo modo, foi já totalmente abandonada a divisão “clássica” (não podia deixar de ser) que coloca Plauto na época arcaica, Cícero na época áurea, Tácito na época da decadência (ou época argentea).

motivação e nos seus objectivos, que seria ingénuo pretender que a designação de ‘classicism’ encerrasse, a esse respeito, um sentido estético-literário coerente”¹⁸.

Saliente-se que o facto de esta confluência semântica determinar a sobreposição ou unificação das duas civilizações num só termo parece dever-se à divulgação, sobretudo depois da Idade Média, das *Vidas Paralelas*, de Plutarco. Com efeito, ensina Belmiro Fernandes Pereira (2008: 94):

a relação entre Gregos e Romanos não era apresentada como sequência histórica, mas mais como confronto moral que, da educação e do carácter de cada personagem, abstracta um vasto repertório de vícios e virtudes. De tal visão sinóptica resultava, evidentemente, uma consciência de unidade do mundo greco-romano que apagava ou, pelo menos, obscurecia diferenças, tensões, fracturas. Assim, os *antiqui*, reduzidos a uma superfície tópica, se transformam no espelho onde os modernos se vêem e revêem em imagens simples ou compostas que sobrepõem contornos de tipos modelares.

Na história da literatura e das ideias artísticas, “clássico” entra muitas vezes em diálogo com “barroco” ou “romântico”. Nesse sentido, aquele adjectivo representa uma atitude que reflecte um conjunto de princípios, teorias e práticas discursivas que podem ter pouco (ou nada) que ver com a Antiguidade Greco-Romana, embora a ela ascenda. António Freire (1985: 23) considera que o adjectivo adquire, com este valor semântico, um “sentido *ideal*”¹⁹, pois “funciona como categoria de espírito”, que se caracteriza pela “correspondência exacta do fundo e da forma, do pensamento e da expressão, que são requisitos fundamentais para que qualquer obra possa dizer-se literária e artística”. Ao mesmo tempo, implica o “predomínio da razão sobre o sentimento e a fantasia, e o primado da objectividade sobre a subjectividade, do colectivo sobre o individual”. Ainda em oposição a “romântico”, “clássico” “significa a concepção da vida mais *como ser* do que *como devir*”. Freire (1985: 23) remata: “Significa finalmente a preferência da *imitação* sobre a *criatividade*, ao contrário dos românticos para quem a realidade primeira e mais desejável, porque originária e originante, está na *criação*, num brotar frontal e primeiro das actividades do homem”. Por tudo isto, “‘clássico’, no seu sentido ideal ou como categoria do espírito, indica *perfeição*”.

¹⁸ Reconhecendo “a força da tradição”, Aguiar e Silva (2000: 507) conclui: “Impossível será (...) desvincular os vocábulos ‘clássico’ e ‘classicism’ de tudo o que diga respeito à Grécia e a Roma”. De facto, atribui-se hoje este adjectivo a todo o corpo de disciplinas que estudam os diversos componentes relacionados com as civilizações grega e romana. Além disso, as principais universidades do mundo ocidental têm departamentos de Estudos Clássicos onde se concentram ensino e investigação das Literaturas e Línguas Gregas e Latinas, Filosofia Antiga, Arqueologia, História Antiga, etc.

¹⁹ Distinto, para António Freire, do “sentido temporal”, que remete para os “autores da Grécia e de Roma, e ainda aos autores que três ou quatro séculos — 1400 a fins de 1700 — imitaram os antigos autores da Grécia e Roma” (Freire 1985: 24).

Capítulo 2.

CLÁSSICO EM ROMA: ANTIGUIDADE E DISCIPLINA

No tempo do sexto governo monárquico de Roma, o rei Sêrvio Túlio procedeu a uma divisão demográfica dos cidadãos (Liv. 1.43), cuja estratificação se baseou no valor dos rendimentos, criando assim diferentes *classes*. Em latim, o nome *classis* assume contornos menos específicos por extensão de sentido, passando a designar uma distinção entre tipos de qualquer natureza. Nas *Epistulae ad Lucilium*, de Sêneca²⁰, *classis* ocorre para designar categorias de pessoas agrupadas de acordo com o interesse pela filosofia (os sábios) ou com o seu descaso (os ignorantes), quando o filósofo recorda que há autores que propõem uma divisão *in tres classes*, considerando também um nível intermédio (*Ep.* 75.8). Escritores como Quintiliano (*Inst.* 1.2.23 e 10.5.21) e Juvenal (7.151) aplicam o termo ao contexto escolar, como acontecia no sistema de ensino português até ao século XX²¹. Cumulativamente, o termo *classis* surgira já antes no *Lucullus*, de Cícero²², em contexto de debate sobre com quem poderá ser comparado o filósofo pré-socrático Demócrito. A superioridade do autor da teoria atômica do universo parece inquestionável porque ele se caracteriza pela grandeza de engenho e de espírito (*non modo ingenii magnitudine sed etiam animi*), levantando-se a questão: *quis hunc philosophum non anteposit Cleanthi Chrysippo reliquis inferioris aetatis, qui mihi cum illo collati quintae classis videntur*²³. Distinguem-se neste testemunho pensadores de acordo com a sua qualidade e cronologia: um de outrora e outros mais recentes. O lugar destes é na *quinta classis*²⁴, pois Demócrito supera-os em talento, inteligência e antiguidade.

Estes exemplos mostram que, embora com origem na distinção entre camadas sociais, o nome *classis* ultrapassa esse contexto, passando a significar o valor ou distinção de algo ou alguém, como regista D. Rafael Bluteau: “Classe, falando em Autores, Escritores, e cousas, que tem diferente estimação. Autor da primeira Classe. *Auctor bonus in primis*, ou *optimus*”. Compreende-se assim que também o adjectivo denominal²⁵ *classicus* comporte originalmente

²⁰ Antes de Sêneca, esta acepção surge, e.g., em Hor. *S.* 1.2.47; posteriormente em Suet. *Tib.* 46.

²¹ Deixo de lado o sentido militar de *classis* (“armada”), de onde deriva o adjectivo *classicus* com o significado de “naval”.

²² Os *Academica* ou *Academici Libri* são livros dedicados a questões do conhecimento neoacadémico. Da obra restam *Lucullus* (livro II de uma primeira redacção) e *Varro* (livro I da segunda); v. Citroni *et al.* (2006: 299-300).

²³ Cic. *Luc.* 73. Trad. Campos in Cícero (2012: *ad loc.*): “Quem não colocaria este filósofo acima de Cleanthes, de Crisipo, ou dos demais pensadores mais recentes, que, em meu entender, em comparação com Demócrito, deviam ir parar à quinta classe?”

²⁴ O elemento da quinta classe é um *proletarius* (OLD *s.u.*), o indivíduo que apenas tem importância para o Estado porque tem filhos (*proletarius* designa etimologicamente o que tem *proles*).

²⁵ Adjectivo formado a partir de nome (Villalva 2003: 944-945).

uma nítida marca de distinção social²⁶, por se relacionar com a casta de cidadãos mais ricos (como se confirma no emprego dado por Aulo Gélíio 6.13.1 e 6.13.3). Não obstante, nas *Noites Áticas* o adjectivo encontra-se a qualificar o nome *scriptor*²⁷, em acepção vulgarizada em português, como Bluteau deu conta ao definir “autor clássico” nestes termos:

Autor de bom nome, de boa nota. *Auctor classicus*. No liv[ro] 19. cap. 8. Aulo Gélíio, chama aos bons Autores da Latinidade, *Classici Authores*. Não tenho visto Autor grave, ou *Clássico* (como lhe eles chamam), Corograph. de Barreiros, 191. verso.

Livros Clássicos chamam os Estudantes àqueles, a que de ordinário constroem nas Classes, como são as obras de Cícero, Virgílio, Horácio, etc. *Libri classici*, ou *Libri, quibus utuntur, qui gymnasia frequentant*.

A citação de Gélíio, correctamente localizada, é porém inexacta (a expressão original é *scriptor classicus*), como inexactas são muitas referências a este passo das *Noites Áticas*²⁸. Será, portanto, adequado analisar todo o capítulo 8 do livro XIX para perceber o contexto em que *classicus* se associa a um escritor e que valores lhe estão associados.

Aulo Gélíio²⁹ recorda o tempo quando, ainda em Roma (antes de partir para Atenas), tinha vagar (*otium*) para ir visitar Cornélio Frontão, com o objectivo de ouvir as suas discussões sempre virtuosas e repletas de bons ensinamentos (*purissimis bonarumque doctrinarum plenis*), lembrando sair de lá sempre um pouco mais culto e instruído (19.8.1: *fere cultiores doctioresque*). A dilatação temporal deste hábito³⁰ conhece especificação num dia em que o assunto era ligeiro (*levis*), *sed a Latinae tamen linguae studio non abhorrens*³¹. Em causa estava a forma como um poeta do círculo de Frontão se havia expressado acerca do recurso a *harenae calentes* (“areias quentes”) para tratamento de uma doença. As qualidades intelectuais atribuídas ao interlocutor — *bene eruditus homo et tum poeta inlustris*³² — não obstam a que Frontão o tenha interpelado na brincadeira: *morbo quidem (...) cares, sed uerbi uitio non cares*³³. Apoia o reparo na obra *De analogia*, de Júlio César, chamando a este autor *uir inge-*

²⁶ Quase a fazer lembrar o célebre dito de Trimalquião, personagem de Petrónio (77): *assem habeas, assem ualeas*, “se tens um asse, vales um asse”.

²⁷ Gel. 19.8.15. Aparentemente pela primeira vez, apesar de a ocorrência do nome *classis* em Cícero já estar associada a filósofos.

²⁸ Como na síntese de Rebelo (1995).

²⁹ Segue-se a edição de P. K. Marshall in Gellius (1968).

³⁰ O uso do imperfeito (*erat, pergebam, fruebar*) legitima esta interpretação. Sobre o imperfeito enquanto tempo de “duração longa”, ou como expressão do progresso ou da permanência, v. Oliveira (2003: 140-141 e 156-157) e Oliveira (2013: 518-524).

³¹ Gel. 19.8.2: “mas ainda assim não despropositado para o estudo da língua latina”.

³² Gel. 19.8.2: “homem bem erudito e então um distinto poeta”.

³³ Gel. 19.8.3: “É verdade que estás livre da doença, mas não estás livre do erro de linguagem”. A terminologia da filologia portuguesa tradicional ainda empregava o conceito de “vício da linguagem”, oposto a “qualidade da linguagem”. Entre os vícios encontrar-se-iam o “uso de termos estrangeiros ou estrangeirados que se não mol-

*nii praecllentis*³⁴ e recordando que ele foi melhor do que os outros da mesma época em pureza de dicção (*sermo castissimus*), características que legitimam a sua elevação à categoria de autoridade em matéria linguística. Frontão prossegue o argumento com base no texto de César: “*harenas*” *uitiose dici existimat, quod “harena” numquam multitudinis numero appellanda sit, sicuti neque “caelum” neque “triticum”*³⁵. Estão, portanto, em causa nomes que, na tradição gramatical portuguesa, se dizia serem usados apenas no singular, no plural ou que “podem ter significação diferente no singular e plural”³⁶; nessa categoria entram “nomes dos metais, ventos, produtos animais e vegetais, alguns substantivos abstractos, etc.”³⁷. Nas gramáticas latinas, registam-se como “nomes defectivos” (Miranda 1946: 38) os nomes próprios, abstractos e outros “que significam matérias ponderáveis e medíveis, como sementes, líquidos e metais, v.g.: *triticum*, i, *o trigo*; *oleum*, i, *o azeite*; *ferrum*, i, *o ferro*; *ebur*, *eboris*, *o marfim*”³⁸. Na linguística contemporânea são considerados nomes não contáveis³⁹, ou seja, “conjuntos encarados como grandezas contínuas, não discretas: i.e., conjuntos em que não é possível distinguir entidades singulares e entidades plurais, e enumerá-las”⁴⁰.

A pluralização destes nomes é, no entanto, aceitável (e, em alguns dos exemplos discutidos, frequente). Quando os nomes não contáveis do singular são usados no plural passam por um processo (aliás, frequente) de recategorização⁴¹. Manuel Rodrigues Lapa (1984: 130)

dam ao génio da língua”, o “solecismo, violação das regras da sintaxe” e a “obscuridade” (Ferreira e Figueiredo 2002: 110-111).

³⁴ Gel. 19.8.3: “homem de extraordinário talento”. Adiante, Frontão refere-se a César como *uir doctus* (19.8.12).

³⁵ Gel. 19.8.3: “considera errado dizer-se *areias*, porque *areia* nunca deveria ser articulada no plural, assim como *céu* e *trigo*”. O nome (*h*)*arena* (tal como *areia* em português) não é contável (cf. Vit. 2.4.1 *genera autem harenae fossica sunt haec: nigra, cana, rubra, carbunculum*, “os tipos de areia fósica são estes: negra, branca, vermelha, carbúnculo”). No entanto, o plural *harenae* não é raro, sobretudo em contextos que exprimem quantificação infinita (e.g., Verg. *A.* 1.107 e Hor. *Carm.* 3.4.31) ou no sentido de “areal, praia” (Verg. *A.* 5.34, Liv. 22.16.4, Ov. *Am.* 2.19.45), “região arenosa, deserto” (Sen. *Nat.* 1.pr.9). Celso (2.17.1) usa precisamente *harenae calidae* (OLD *s.u. harena* 1).

³⁶ Ferreira e Figueiredo (2002: 143). Cunha e Cintra (1997: 187) falam de “substantivos de um só número”.

³⁷ Ferreira e Figueiredo (2002: 143); v. exemplos e estudos em Ferreira e Figueiredo (2002: 143), Lapa (1984: 130-131), Duarte e Oliveira (2003: 217-221 e 236-242); cf. Oliveira (2003: 152).

³⁸ Freire (1998: 127). Miranda (1946: 38) acrescenta *argentum*, *hordeum* (cevada), *acetum* (azeite).

³⁹ Opõem-se, naturalmente, a nomes contáveis: “conjuntos encarados como grandezas descontínuas, discretas: i.e., conjuntos em que é possível distinguir conjuntos singulares e conjuntos plurais, e enumerá-los” (Duarte e Oliveira 2003: 217). Sobre nomes contáveis e não contáveis, usados só no singular ou só no plural, v. Peres (2013: 952-971).

⁴⁰ Duarte e Oliveira (2003: 218). Um teste eficiente para perceber se um nome é ou não contável é sugerido por J. Andrade Peres (2013: 954): “Uma propriedade típica das substâncias denotadas por nomes massivos é o facto de poderem ser divididas sem perderem o seu estatuto ontológico, pelo menos até ao nível atómico: assim, por mais que se quebre um lingote de ouro em pedaços sucessivamente mais pequenos, continuamos a ter ouro; por mais que eu deite fora de forma sucessiva grãos de areia que tenho na palma da mão, continuo a ter areia; e por mais que vá bebendo o vinho que tenho no copo, pelo menos até o terminar, o que fica no copo continua a ser vinho”.

⁴¹ Ao admitirem plural, os nomes próprios perdem propriedades que os distinguiam enquanto tal (Duarte e Oliveira 2003: 214-215; Peres 2013: 959-963; Miranda 1946: 39 e n.). António Freire (1998: 127) salienta que “nomes de ervas, cereais, metais, madeiras, etc.” admitem plural, mas passam a designar qualidades ou espécies.

salientou, para o português, o “efeito do plural” a partir do exemplo “Lá em casa a família passava *fomes*”. O filólogo ensina: “O plural dá ao substantivo dois valores: um de intensidade, outro de variedade. A impressão geral é de que a palavra *fome*, pluralizando-se, se tornou mais concreta. É esse, por via de regra, o resultado do plural nos nomes abstractos. A linguagem corrente conhece o processo: *belezas, miudezas, festas, atenções*, etc., tornam-se concretos”⁴². A linguística contemporânea apoia esta descrição, salientando Duarte e Oliveira (2003: 219) que os nomes massivos são “mais dificilmente pluralizáveis do que os nomes contáveis e, nos casos em que admitem variação de número (cf. *água, ferro*), a oposição singular / plural corresponde a diversidade de qualificações da entidade ou quantificação de porções delimitadas de matéria”. O texto de Aulo Gélío parece ignorar este processo.

Frontão recorda, finalmente, casos opostos a estes, ou seja, aqueles nomes que se usam unicamente no plural⁴³: *quadrigae* (*etiamsi currus unus*), *arma*, *moenia*, *comitia* e *inimicitiae*⁴⁴. Apesar da autoridade reconhecida a Júlio César, Frontão dá ao amigo a possibilidade de contrariar esta teoria linguística, ou seja, permite-lhe purgar-se do *uitium*⁴⁵. Por seu lado, o poeta concorda que *caelum*⁴⁶ e *triticum*⁴⁷ devam ser usados apenas no singular, enquanto vocábulos como *arma*, *moenia* e *comitia* pertencem sempre ao plural (19.8.5). No que respeita às demais palavras, confessa maiores dúvidas porque autores antigos fizeram uso diferente do número gramatical; argumenta: *Ac fortassean de “quadrigis” ueterum auctoritati concessero, “inimicitiam” tamen, sicuti “inscientiam” et “inpotentiam” et “iniuriam”, quae ratio est, quamobrem C. Caesar uel dictam esse a ueteribus uel dicendam a nobis non putat,*

⁴² Esta concretização é apoiada em exemplos de Francisco de Moraes e Fr. Luís de Sousa, que Lapa (1984: 131) considera “clássicos”.

⁴³ São os *pluralia tantum*. Em português: arredores, cercanias, exéquias, matinas, núpcias, óculos, víveres (Peres 2013: 963-971).

⁴⁴ Gel. 19.8.4: *quadrigas*, “mesmo se apenas um carro”, *armas*, *muralhas*, *eleições* e *hostilidades*. O nome *quadrigae* designa o “conjunto de carro e (quatro) cavalos que o puxa”; sendo mais usado no plural, surgem raros exemplos no singular (OLD *s.u.* *quadriga*). Normalmente no plural, com sentido singular, *inimicitia* designa “relações inimigas, estado de inimizade entre indivíduos”. Encontram-se, segundo o OLD, exemplos do singular em Pl. *St.* 409, Pac. *trag.* 111 e Call. *dig.* 22.5.3. No singular, enquanto “sentimento de inimizade, mal-estar”, é usado por Ênio (a partir deste exemplo citado por Gélío) e Cícero (*Tusc.* 4.16 e 4.21).

⁴⁵ Gel. 19.8.4: *nisi quid contra ea dicis, poetarum pulcherrime, quo et te purges et non esse id uitium demonstrates* (“a menos que, ó mais belo dos poetas, digas algo contra isto de forma que te desculpes e proves que isto não é um erro”). De notar o uso de um verbo ligado a um conceito médico, *purgo*, prolongando o campo lexical da doença acima iniciado com o jogo semântico entre *morbo careo* e *uitio non careo*.

⁴⁶ Existem poucos exemplos do plural de *caelum*, nome evidentemente não contável. As gramáticas de latim salientam a curiosidade de, sendo um nome neutro, mudar de género quando se flexiona no plural (o que ocorre em raríssimos casos: Cic. *Hort.* fr.31, Lucr. 2.1097, este com o sentido de “universos”), apesar de Cic. *Fam.* 9.26.3.

⁴⁷ Dos exemplos recolhidos no OLD, o nome neutro *triticum* nunca surge no plural, o que confirma a informação de Freire (1998: 127) acima citado. Columela (2.6.1), para mencionar diferentes tipologias de trigo, usa uma expressão partitiva: *tritici genera complura cognouimus* (“conhecemos diversos géneros de trigo”).

quando Plautus, linguae Latinae decus, “deliciam” quoque ἐνικῶς dixerit pro deliciis?⁴⁸ Re-produz em seguida um verso de Plauto (Poen. 365) que comprova este uso, acrescentando uma ocorrência de *inimicitia* no singular retirada de Ênio, *in illo memoratissimo libro* (“na-quele livro reconhecidíssimo”). Em conclusão, reclama por outras abonações e autoridades: *Sed enim “harenas” parum Latine dici, quis, oro te, alius aut scripsit aut dixit?*⁴⁹

Tendo sido o livro *De analogia* mandado trazer para junto dos intervenientes na discussão (19.8.7), o narrador continua o relato: *Nam cum supra dixisset neque ‘caelum’ ‘tritium’ue neque ‘harenam’ multitudinis significationem pati, ‘num tu’ inquit ‘harum rerum natura accidere arbitraris, quod “unam terram” ac “plures terras” et “urbem” et “urbes” et “imperium” et “imperia” dicamus, neque “quadrigas” in unam nominis figuram redigere neque “harenam” multitudinis appellatione conuertere possimus?*⁵⁰.

Tendo contra o poeta a autoridade de Júlio César (19.8.9), Frontão parece tê-lo convencido de que contrariou o *status uerbi* de *harena* ao flexionar o nome no plural. O poeta, *permotus auctoritate libri* (“perturbado pela autoridade do livro”), solicita, ainda, que Frontão explique que motivos vê para considerar erro (*uitium*) o singular *quadriga* e o plural *harenae* (Gel. 19.8.10). Segue-se, portanto, uma reflexão sobre a natureza plural de *quadrigae*, por implicar necessariamente que se junjam quatro cavalos, *neque debet prorsus appellatio equorum plurium includi in singularis numeri unitatem*⁵¹. Em relação a *areia*, Frontão prossegue: *nam cum “harena” singulari numero dicta multitudinem tamen et copiam significet minimarum, ex quibus constat, partium, indocte et inscite “harenae” dici uidentur, tamquam*

⁴⁸ Gel. 19.8.6: “Mas se porventura eu ceder à autoridade dos mais antigos sobre *quadrigas*, qual é o motivo pelo qual Gaio César julga que *inimidade*, tal como *ignorância*, *impotência* e *injúria* não só não foram ditas pelos mais antigos, como também não devem ser ditas por nós, quando Plauto, glória da língua latina, também terá dito *delícia* no ‘singulier’ em vez de *delicias*?” (Mantenho o efeito do grecismo usado no original traduzindo-o para francês.) *Inscientia* significa “falta de inteligência”, “ignorância”, é um nome não contável (o OLD não regista qualquer exemplo de pluralização); *impotentia* (“fraqueza”, “comportamento imoderado”, “violência”) é nome não contável (o OLD não regista qualquer exemplo de pluralização). No sentido de “conduta fora-da-lei ou criminosa”, *iniuria* não tem plural. Na acepção de “tratamento injusto ou injurioso”, “injustiça”, aparece em diversos autores, como Cícero, Júlio César, Tito Lívio e Tácito (OLD *s.u. iniuria*). Tem um sentido adverbial, tomado a partir do ablativo (“sem atender à justiça, de modo injusto, sem justa causa”) e, usado em contexto jurídico, o plural exprime “faltas ao direito” (*Rhet. Her.* 4.35) ou o “insulto, afronta” (Cato *orat.* 182). Significando “perda” (de respeito ou de propriedade), o OLD não regista qualquer exemplo com plural. Segundo a mesma fonte, a pluralização parece ser mais comum no sentido de “lesão (física), dano” (Plin. *Nat.* 28.222, 8.197). O nome *deliciae* é, efectivamente, mais comum no plural, havendo, no entanto, exemplos do seu uso no singular, no sentido de “realização que provoca prazer ou gozo” (Pl. *Rud.* 426) ou “pessoa de quem se gosta” (Pl. *Truc.* 921).

⁴⁹ “Mas peço-te ainda: quem mais escreveu ou disse que *areias* é falar mau latim?” (lit. “pouco latinamente”).

⁵⁰ Gel. 19.8.8: “Efectivamente, como tinha dito antes, nem *céu*, nem *trigo* nem *areia* admitem plural. ‘Acaso julgas tu’, diz [César], ‘que é pela natureza destas coisas que acontece dizermos *uma terra* e *várias terras*, *cidade* e *idades*, *poder* e *poderes*, mas não poderemos transformar *quadrigas* em singular nem converter *areia* para o plural?’”

⁵¹ Gel. 19.8.11: “e obviamente não deve uma designação de vários cavalos ser incluída na unidade do número singular”.

*id uocabulum indigeat numeri amplitudine, cum ei singulariter dicto ingenita sit naturalis sui multitudo*⁵². Frontão não deseja tomar o lugar de autoridade, apenas defender a perspectiva de César (19.8.12), alargando o debate a outros nomes não contáveis: *Nam cur “caelum” semper ἐνικῶς dicatur, “mare” et “terra” non semper, et “pulus”, “uentus” et “fumus” non semper, cur “indutias” et “caerimonias” scriptores ueteres nonnumquam singulari numero appellauerunt, “ferias” et “nundinas” et “inferias” et “exsequias” numquam, cur “mel” et “uinum” atque id genus cetera numerum multitudinis capiunt, “lacte” non capiat, quaeri, inquam*⁵³.

Dado que as questões levantadas não podem ser escrutinadas nem investigadas por homens de negócios⁵⁴, a fim de concluir o debate Frontão sugere: *Ite ergo nunc et, quando forte erit otium, quaerite an quadrigam et harenas dixerit e cohorte illa dumtaxat antiquiore uel oratorum aliquis uel poetarum, id est*⁵⁵ *classicus adsiduusque*⁵⁶ *aliquis scriptor, non proletarius*.⁵⁷ Diante disto, Aulo Gélío (19.8.16) julga que o objectivo do pensador não era tanto que os ouvintes viessem a encontrar aquelas palavras escritas em obras dos autores antigos (*in ullis ueterum libris*), mas sobretudo despertar o interesse na leitura pela busca de palavras mais raras (*rariora uerba*). O relato termina com o resultado da investigação feita pelo narrador das *Noites Áticas*: encontrou *quadriga* no singular no livro das *Sátiras* de Varrão

⁵² Gel. 19.8.12: “como *areia* dita no número singular significa tanto multiplicidade como abundância de partes mais pequenas daquilo em que consiste, dizer-se *areias* parece desprovido de instrução e conhecimento; embora este vocábulo careça de número para quantificação, o seu conjunto inerente torna-o natural quando é dito no singular”.

⁵³ Gel. 19.8.13: “Digo então que procureis porque é que ao mesmo tempo que *céu* é sempre mencionado no ‘singulier’, *mar* e *terra* nem sempre, e *poeira*, *vento* e *fumo* também não; porque é que os autores antigos de vez em quando atribuem *tréguas* e *cerimónias* ao singular, mas nunca *férias* [dias festivos], *feiras*, *sacrifícios* (aos deuses) e *exéquias*; porque é que *mel*, *vinho* e outras palavras do mesmo tipo tomam o número plural se *leite* não toma”.

⁵⁴ 19.8.14. Note-se a valorização dos momentos de *otium* para satisfazer a curiosidade intelectual: já antes Aulo Gélío afirmara que ouvia as lições de Frontão quando tinha vagar, reconhecendo que são temas *leues*, e neste passo o mestre está consciente de que questões de natureza gramatical muito específica não podem ser investigadas por homens de negócios, numa cidade com afazeres constantes.

⁵⁵ A ligação *id est* determina a correspondência semântica entre os *antiquiores* e os adjetivos *classicus* e *adsiduus*. Para classificar autores e obras de literatura, em português também são convocados termos provenientes de áreas semânticas diversas (estilo rico e opulento, atavios da arte, louçanias da linguagem, etc.).

⁵⁶ *Adsiduus* tem, entre outros sentidos, o significado de “estabelecido com terrenos, dono de terras”, “rico”. É antónimo de *proletarius* (v. *supra*).

⁵⁷ Gel. 19.8.15: “Ide então agora e, quando por acaso houver vagar, procurai se algum dos oradores ou poetas, pelo menos daquele conjunto mais antigo — ou seja, algum escritor clássico e atento, não vulgar —, terá dito *quadriga* e *areias*”. *Proletarius* designa aquele que pertence à classe mais baixa de cidadãos na constituição de Sêrvio Túlio, registando-se no OLD, a propósito deste passo de Gélío, um sentido figurado (“típico, comum, vulgar”). Diante disto, percebe-se porque considero inexactas as palavras de L. S. Rebelo (1995: 1162): “Aulo Gélío está bem consciente do processo da formação de um cânone estético, literário e cultural no qual se inclui, ao declarar-se *classicus... scriptor, non proletarius*. Autor clássico, autor de qualidade e de uma categoria superior que se distingue da massa popular, Aulo Gélío continua, efectivamente, a manter o aristocratismo intelectual caracterizado por Horácio no seu *odi profanum uulgus* (Odes III, 1)”.

(19.8.17). Quanto a *harenae*, não fez uma busca muito diligente porque *nemo id doctorum hominum dedit*⁵⁸.

Fechado o episódio, reforço as ideias relevantes: partindo de um debate em torno de uma questão gramatical acerca da pluralização de nomes não contáveis, são constantemente distinguidas para os escritores (poetas ou oradores) categorias de conhecimento (*doctus* — *indoctus*), mas sobretudo cronológicas (*ueteres* — *nos*), vindo a culminar na antonímia *classicus* / *adsiduus* — *proletarius*. Assim, características como *bene eruditus* e poeta *inlustris* não impedem o erro (*uitium*) ou que se fale *parum latine*, pois a pluralização de *harena* é um fenómeno *indoctus* e *inscitus*. Só autores antigos (*scriptores ueteres*, *ueterum libris*, e *cohorte antiquiore*, *classicus adsiduusque scriptor*, *docti homines*) como Júlio César (*uir ingenii praecellentis* que usa *sermo castissimus*, autor de um livro com *auctoritas*), Plauto (*linguae Latinae decus*), Énio (autor de um livro *memoratissimus*) ou Varrão concentram aquelas qualidades que os habilitam a servir de modelos formadores da gramática normativa: antigos, com talento e cultura, produzindo uma imagem de *auctoritas*, eles realizam, em estilo puro e saudável, a língua sem *uitia* que deve ser seguida no presente (*a nobis*).

Com estas ideias em torno do conceito de escritor clássico estão ligados preceitos que dizem respeito à normalização linguística, por um lado, e à tradição, por outro. Na verdade, até ao século XX, “a tradição gramatical” baseava-se “no ‘bom uso da língua’” e “nos ‘bons escritores’ para ilustrar o ‘bom uso’” (Mateus e Cardeira 2007: 21), de onde decorre a noção de correcto e de errado⁵⁹. Se o “modelo de língua” são as autoridades, estas são “os bons escritores (...) e um círculo restrito de falantes” (Mateus e Cardeira 2007: 22), devendo-se salientar, porém, e tal como nas *Noites Áticas* se sublinhava, que um escritor não é correcto ou clássico apenas por fazer um uso correcto da gramática⁶⁰, devendo sobressair nele qualidades como erudição e talento.

⁵⁸ Gel. 19.8.18: “nenhum dos homens doutos a empregou”. Afirmação inexacta, pois a palavra foi usada no plural por poetas como Virgílio e Horácio.

⁵⁹ Cunha e Cintra (1997: 5-7). A linguística contemporânea fala de gramaticalidade e de aceitabilidade de enunciados, tendo abandonado os conceitos de erro ou vício (Raposo 2013: 321-322).

⁶⁰ Sobre o estabelecimento da norma, Maria Helena Mira Mateus e Esperança Cardeira anotam que ela “não se confunde com o texto literário” (2007: 21), “não é o uso da língua estatisticamente dominante” porque “não é democrática”, ou seja, “[n]ão é o facto de um grande número de falantes a usarem que uma determinada variante se torna norma” (Mateus e Cardeira 2007: 24).

Capítulo 3.

CLASSICISMO: MIMETISMO E RAZÃO

A ênfase que a civilização europeia colocou no passado greco-latino autorizou a que se denominassem de Renascimento aqueles períodos culturais particularmente fecundos, como o carolíngio ou o humanístico, caracterizados pela valorização dos méritos artísticos e culturais da Antiguidade⁶¹. O termo, de natureza ontológica (segundo nascer, regressar à vida, tornar, voltar a ser), sugere a circularidade de fenómenos (como o prefixo *re-* demonstra) e implica a consciência de que o passado se extinguiu e a ele só se pode regressar mediante réplica, isto é, por meio da sua imitação, que, em alguns casos, se apresenta como possibilidade de superação, quando não de aperfeiçoamento, da tradição (*aemulatio*⁶²).

A esta atitude que se define de modo lato como o “gosto pela cultura e o interesse pela antiguidade greco-romana” chama-se classicismo (Rebelo 1995: 1162). O mesmo termo é utilizado para denominar um período literário⁶³ cujo discurso crítico e criativo se orienta no sentido da assunção de “um conjunto de grandes modelos da cultura grega e romana, tomados como norma” (Rebelo 1995: 1162). No que às artes e sobretudo à literatura respeita, o estudo da filosofia, da teoria e dos textos literários, potenciado pela descoberta e edição de obras de escritores gregos e latinos, resultou na fixação de princípios e convenções que pretendiam servir de exemplo a seguir, imitar ou superar (Bernardes 1999: 17-21). Identificadas as civilizações antigas como modelos de perfeição artística, só o seu estudo e seguindo o seu exemplo seria possível ombrear com elas: as literaturas da Grécia e (sobretudo) de Roma⁶⁴ apareciam como exemplo a seguir para a ilustração das línguas vernáculas, já objecto de reflexão metalinguística em obras como gramáticas, dicionários, vocabulários e tratados (Cap. 1, *supra*).

⁶¹ “Mas nestas revisitações do passado nunca se procura restabelecer uma norma de expressão, uma forma adequada a uma nova ordem de pensamento, como será o caso dos sécs. XIV a XVI” (Rebelo 1995: 1164).

⁶² “*Emulação* difere de *imitação*, em que nesta não se envolve inveja, e naquela sim, estimulando a este vício o maior merecimento, que se vê em outros, especialmente se são da mesma profissão” (Freire 1842 I: 113).

⁶³ Período que, começando no fim do século XV, se estendeu a quase todo o século XVI, tempo em que conviveu com estéticas alternativas, como o Maneirismo.

⁶⁴ L. S. Rebelo (1995: 1165) ensina que “os autores escolhidos como parte do cânone clássico pertencem na sua quase totalidade à época de Augusto”, a que se chamaria “clássica” ou “áurea”. Resultante de políticas seguidas pelo imperador, é neste tempo que Roma conhece uma relativa “estabilidade das suas fronteiras e a tranquilidade reinante inspira um ideal messiânico desenvolvido por Virgílio como o advento da nova idade”.

A “boa razão” de Valadares e Sousa e de Verney

Depois da extensa (e mal estudada) experiência barroca⁶⁵, a revalorização da atitude característica do classicismo — um acentuado interesse pela Antiguidade, suas artes e práticas poéticas — possibilita a limitação de um período literário semelhante ao renascimento quinhentista, mas agora com prefixo: Neoclassicismo⁶⁶. Em Portugal, Luís de Sousa Rebelo (1999: 1092-1093) indica 1695 como o início do processo a partir da qual se “procur[a] restaurar as formas, os conteúdos e os géneros prestigiados durante o período do Renascimento, como reacção ao que as elites intelectuais consideravam o declínio do gosto estético e o desleixo de expressão”. Para aquele estudioso, coube aos 4.º e 5.º Condes da Ericeira (D. Francisco Xavier de Meneses e D. Luís Inácio Xavier de Meneses) e a Frei Lucas de Santa Catarina (autor de *Serão Político, Abuso Emendado*, 1704) o papel impulsionador da nova estética de classicismo renovado. Mais uma vez, a doutrinação estética e a codificação da prática literária obedece a princípios emanados da interpretação de obras da crítica antiga, sobretudo a *Poética* de Aristóteles e a *Epístola aos Pisões* (vulgarmente chamada *Arte Poética*), de Horácio, agora também sob os auspícios de novas autoridades, em particular Nicolas Boileau-Despréaux (1636-1711). E, na verdade, se o *Exame Crítico de uma Silva Poética* (1739), de José Xavier de Valadares e Sousa, cita nomes como os de Aristóteles, Teócrito, Cícero, Lucrecio, Catulo, Virgílio, Horácio, Ovídio, Longino, Séneca, Quintiliano, Estácio e Suetónio, ao lado de outros modernos, ingleses e franceses, o “mais presente e louvado”, “a todos dominando como regente de orquestra, de doutrina reconhecível mesmo quando não explícita”, é Boileau (Cidade 1984: 87).

Como este, Valadares e Sousa considera “a *verdade* captada na *vida* ou na *natureza*, não sob o ângulo *subjectivo* e *individualíssimo* da *sensibilidade*, mas sob o *critério da razão*, que é aquilo por que a parte da humanidade da mesma cultura e civilização se uniformiza em padrões comuns de vida mental, de ideia moral e gosto estético” (Cidade 1984: 88). Nesse sentido, “cumpria que a fantasia respeitasse os aspectos morais e físicos, sobretudo os primeiros, em sua objectividade, conformemente às leis que os relacionam. (...) É quase nula a margem que concede aos *desvios* da fantasia” (Cidade 1984: 88).

⁶⁵ Silva (2000: 437-502); para a literatura portuguesa, Pires e Carvalho (2001: 13-22). Sobre o dinamismo Classicismo – Barroco – Neoclassicismo, v. Bernardes (1999: 22-24).

⁶⁶ Não se pense, todavia, que o Barroco havia rejeitado ou desenvolvido uma teorização literária diversa da lição horaciana, que “passa a cruzar-se com a da *Poética* de Aristóteles, obra que vai sendo objecto de cada vez maior interesse, até ao estabelecimento da supremacia aristotélica no século XVII” (Pires e Carvalho 2001: 20; cf. 21). Sobre poética barroca, v. Pires e Carvalho (2001: 65-67).

Ao considerar a crítica literária⁶⁷ de Luís António Verney, Hernâni Cidade distingue as considerações deste pensador sobre a oratória e a poesia. Em todo o caso, porém, há um elemento comum que determina o seu pensamento: o predomínio da razão. É ela que justifica que se defenda a oratória racionalmente ordenada: “se a arte de bem dispor as ideias se completa pela arte de lhes avivar o poder impressivo com metaforismo engenhoso, cumprirá analogamente subordinar todos esses ornatos a um judicioso critério que os utilize com oportunidade e justa medida” (Cidade 1984: 114). Contrariando a exuberância barroca, os “delírios do engenho gongórico” (Cidade 1984: 117) ou o excesso de abstraccionismo, Verney “exige que o respeito pelo leitor ou ouvinte, na exposição, se revele pela aplicação de uma retórica que seja mais a *arte da perspectiva*, do que a *arte da ornamentação*”. Esta atitude não impede o recurso a figuras de estilo, pois elas “ocorrem *pela necessidade natural* de para as ideias ganhar, pelo agrado, a atenção vária e esquiva”.

Um discurso natural a que não falte proporção, bom-senso, lógica e lucidez crítica (Cidade 1984: 117) constitui para Verney uma propriedade fundamental da poesia, que tem de ser o produto criativo de um poeta, a quem cabe fazer a síntese entre engenho e juízo⁶⁸ (distanciando-se do “versejador”). O engenho “explica a facilidade que temos para unir diferentes ideias de um modo que eleve” a imaginação (Verney 1949: 97-98). Na carta VII insiste: o engenho serve para o poeta “saber unir ideias semelhantes, com prontidão e graça, para formar pinturas que agradem e elevem a imaginação; de sorte que não basta que sejam semelhantes; é necessário que divirtam e arrebatem” (Verney 1950: 207). Defende no mesmo texto que “um conceito que não é justo, nem fundado sobre a natureza das coisas, não pode ser belo, porque o fundamento de todo o conceito engenhoso é a verdade” (Verney 1950: 209). Quanto ao juízo, ele serve “para [o poeta] as [sc. ideias] saber aplicar onde deve” (Verney 1950: 207). Define-o como “aquela faculdade da alma que pesa exactamente todas as ideias, separa umas das outras, não se deixa enganar da semelhança, e atribui a cada uma o que é seu. Isto pede uma exacta meditação e prudência fundada; aquilo só pede uma memória cheia de muitas e diferentes ideias” (Verney 1950: 207). Em síntese, o juízo “submete a actividade do engenho à sua judicatura” (Cidade 1984: 119).

Também é a orientação racionalista que orienta o princípio da imitação no *Verdadeiro Método de Estudar*: “o estilo dos Poetas deste seu Reino e desta sua língua pouquíssimo me

⁶⁷ No que concerne à teoria retórica no *Verdadeiro Método de Estudar*, A. P. de Castro (2008: 383-440) apresenta um desenvolvido estudo sobre a doutrina, exemplos e fontes (antigas e coetâneas) do texto de Verney.

⁶⁸ “Em vez de juízo, utiliza Francisco José Freire a designação de *bom gosto*” (Rebelo 1995: 1167). Note-se que Luís António Verney não relaciona engenho com talento, sendo este designado como “a capacidade, tanto de entender, como de julgar e discorrer” (Verney 1949: 98).

agrada, porque é totalmente contrário ao que fizeram os melhores modelos da Antiguidade e ao que ensina a boa razão” (Verney 1950: 201-202). E, com efeito, critica aqueles que “[n]as obras dos Antigos não distinguem o bom, nem o mau: abraçam os mesmos erros, como se fossem maravilhas, sem advertirem que, ainda que fossem nossos mestres, não os devemos seguir com os olhos fechados, mas abraçar neles o que não repugna à boa razão” (Verney 1950: 209-210). Este será o motivo por que repudia o recurso à mitologia (v. Cap. 8, Sec. IV).

Como síntese da poética de Verney, pode reproduzir-se a esquematização de Hernâni Cidade (1984: 121):

fundamento da arte — o respeito pela *natureza das coisas*;
critério de valorização estética — a correspondência da expressão literária à verdade íntima ou objectiva, sem esquecer, é claro, que a pintura de tal verdade deve *enlevar* ou *arrebat*ar;
norma da faculdade criadora — moderar o *engenho* pelo bom juízo;
exemplos a seguir — *os antigos*, mas naquilo em que *não ofendam a boa razão*.

A doutrina poética de Francisco José Freire

A atenção que dedicou ao estudo e divulgação de um gosto literário confundido em muitos aspectos com o Neoclassicismo mostra que foi o Padre Francisco José Freire (Cândido Lusitano, 1719-1773) um dos principais doutrinadores do século XVIII português. Do conjunto dos seus trabalhos sobre teoria e poética literárias, sobressaem duas obras fundamentais que se destinam ao ensino do fazer poético ou da escrita correcta e vernácula: a *Arte poética, ou regras da verdadeira poesia em geral* (1748⁶⁹) e o *Dicionário poético para o uso dos que principiam a exercitar-se na poesia portuguesa* (1765⁷⁰). De acordo com alguns destes princípios, escreveu também *O Secretário Português compendiosamente instruído no modo de escrever cartas...* (1745⁷¹), de grande publicidade até ao início do século XIX⁷², e a “Dissertação do Tradutor”, que serve de prefácio à tradução da tragédia *Atália*, de Racine, “[p]ara instrução daqueles que não sabem as leis do Teatro” (Cândido Lusitano in Racine 1762: s/p).

A sua versão da *Arte Poética* de Horácio é a mais importante e conhecida tradução

⁶⁹ Lisboa: Of. Francisco Luís Ameno; 2.^a ed. 1759.

⁷⁰ Lisboa: Of. Patriarcal Francisco Luís Ameno; 2.^a ed. correcta: Lisboa: Of. Simão Tadeu Ferreira, 1794; 3.^a impr. Lisboa: Impr. Régia, 1820.

⁷¹ Lisboa: Of. de António Isidoro da Fonseca.

⁷² Ainda em vida do autor saíram impressões em 1746 (Lisboa: Of. Domingos Gonçalves) e 1759 (Of. Inácio Nogueira Xisto). Houve reimpressões em 1786 (Lisboa: Of. António Gomes), 1787, 1797, 1801 e em 1815 (Lisboa: Tip. Rollandiana).

que se fez deste poema para a língua portuguesa, publicada diversas vezes ao longo da segunda metade do século XVIII e durante todo o século XIX, mesmo depois de editadas outras traduções⁷³. No “Discurso Preliminar do Tradutor”, afirma claramente: “Não há quem não saiba, que os Gregos, e Latinos levaram a poesia ao auge da perfeição” (1778: s/p). De facto, o programa literário de Freire assenta num ideário estético de fundamento horaciano, elaborado principalmente a partir de autores neoclássicos como Muratori e Luzán, de onde retira alguns conceitos, como a teorização sobre poesia⁷⁴, que António José Saraiva e Óscar Lopes (1996: 600) resumem assim: “Cândido Lusitano admite que a poesia possa consistir numa reprodução meramente *icástica*, isto é, descritiva e particularizante de uma coisa verdadeira, embora julgue ser mais poética a imitação *fantástica*, isto é, a captação imaginativa daquilo que é mais verosímil do que verdadeiro, e mais universal do que particular”. Trata-se de uma concepção próxima da de Platão: “o poeta para ser tal é preciso que componha fábulas e não discursos, e é na criação das fábulas, ou seja, do que o sonho poético acrescenta ao mundo real, e não apenas na métrica da linguagem que lhe é própria, que essencialmente consiste a poesia, em cuja raiz se encontra o significado de criação”, de acordo com epítome de Hernâni Cidade (1984: 177).

Refira-se que, em muitos casos, as obras teorizadoras de Cândido Lusitano continuaram a ser impressas depois da morte do autor (e de modo geral ao longo do século XIX), vindo a conhecer um decréscimo apenas em meados de oitocentos, sem que a sua obra tivesse alguma vez sido esquecida: em 1842, Cunha Rivara publicava (e anotava) as *Reflexões sobre a Língua Portuguesa* (em três volumes), até então inéditas (v. Cap. 5). Aí defende que o Padre António Vieira é o “clássico mais autorizado da língua portuguesa”, concretizando: “Possui ele em grau sublime todas as delicadezas, propriedades, e energia da sua língua”. Assim, “[s]eguir sempre em tudo e por tudo o falar de Vieira, é uma seguríssima regra de conseguir não só a pureza, mas o louvor de ter todo o conhecimento das subtilezas do idioma português”⁷⁵.

Tal como estas *Reflexões*, foram diversas as obras e traduções que deixou por dar a lume⁷⁶. Estas revelam, todavia, a coerência com os princípios antes enunciados, como o cui-

⁷³ Datam de 1758 e 1768 as edições em vida do autor. Na impressão de 1778, os editores lamentavam a morte do “Autor de abalizada literatura”. Houve edições, por exemplo, em 1784, 1833 e 1874 (Lisboa: Tip. Rollandiana).

⁷⁴ Daqueles doutrinadores neoclássicos, Freire recupera ainda definições como a de tragédia e comédia (Saraiva e Lopes 1996: 600-601). Mas a exemplificação que faz, com Gil Vicente e António Ferreira, anuncia “uma recuperação dos autores portugueses e uma chamada à importância da tradição literária nacional” (Rebelo 1999: 1094).

⁷⁵ Freire (1842 I: 10); cf. Banza (2012).

⁷⁶ Depositadas na Biblioteca Pública de Évora ou na Biblioteca da Academia das Ciências de Lisboa.

dado com uma adequada preparação do poeta ou do orador (*Prática da Eloquência em um Dicionário Oratório*). Contudo, desses inéditos são de realçar, pelo significativo número em que avultam, as traduções de tragédias de autores antigos (algumas parafraseadas): Sófocles (*Édipo*⁷⁷, 1760), Eurípides (*Medeia*, 1769; *Hécuba*, *Fenícias*⁷⁸, *Hércules Furioso*, *Ifigénia em Áulis* e, incompleta, *Ifigénia em Táuris*), Séneca (*Édipo*, 1769; *Medeia*, 1769). Há ainda que mencionar as traduções da *Eneida* e de poemas de Ovídio (*Metamorfoses*⁷⁹, 1770-1771; *Ex Ponto*; *Tristia*, 1769). Algumas destas traduções estão “ilustradas” pelo tradutor.

A poética da mimese: Correia Garção

O vigoroso pendor normativo das obras teóricas do nosso século XVIII (ao qual hoje tão claramente se associa o neoclassicismo) espalhou-se à produção poética, na qual não é raro encontrar exemplos de composições que falam sobre poesia, como bem se percebe na obra de um dos fundadores da Arcádia Lusitana (em 1756⁸⁰), Pedro António Correia Garção (1724-1772). Com efeito, a sátira “Ao Ilustríssimo e Excelentíssimo Senhor Conde de S. Lourenço”⁸¹ configura uma verdadeira poética da mimese, onde se defende que os modelos a imitar são os antigos, não obstante a necessidade de ter em conta um conjunto de critérios, que, por sua vez, podem ser determinados a partir do exemplo dos clássicos portugueses (nesse caso, os quinhentistas Sá de Miranda, António Ferreira e Diogo Bernardes), poetas que, apesar de temperarem o talento (dado pelas musas⁸²) com a sabedoria (vv. 6-8), nem por isso são perfeitos⁸³. Assim, quem os toma por modelos tem de saber escolher o que imitar, sobretudo o que neles se pode identificar como inovação em face da tradição clássica (vv. 23-32):

⁷⁷ Sobre *Édipo* de Sófocles e de Séneca e *Medeia* de Eurípides e Séneca, v. Teixeira (2012).

⁷⁸ Sobre esta paráfrase, v. Alves (1974-1975).

⁷⁹ Obra que Freire intitulou *Transformações*.

⁸⁰ Com Cruz e Silva, Teotónio Gomes de Carvalho e Manuel Nicolau Esteves Negrão.

⁸¹ Garção (1982 I: 227-232); cf. Buescu 1992: 65-61.

⁸² Cf. Cap. 1, Sec. III.

⁸³ vv. 10-12. A prevenção inicial sugere, como Horácio (*Ep.* 2.1.90-91, citado no Cap. 6, Sec. III), que não é pelo facto de serem antigos que são permitidas aos autores todas as liberdades ou liberalidades. Apesar disso, é frequentemente expressa a ideia de que a antiguidade de um texto pode ser garantia da sua qualidade. José Agostinho de Macedo (1830: 10), na “Advertência” à *Viagem Estática ao Templo da Sabedoria*, reclamava um critério temporal para afirmar que a autores setecentistas como Correia Garção, Reis Quita ou Fr. José de Santa Rita Durão “só falta a antiguidade para se reputarem grandes”. Antes do fim do século, Guilhermino de Barros (1894: viii) repetirá que “só falta o prestígio da antiguidade e a distância dos séculos, que dá às formas humanas a estatura legendária, para que [certos textos] alcancem a grandeza épica que lhes pertence” (Cap. 5, *infra*).

Imitam o pior, mas não imitam
Os versos mais canoros e correntes⁸⁴,
A sisuda dicção, a frase pura;
Aquele ático sal que não conhece
Quem nunca viu o Pórtico de Atenas,
Sequer em caixas ópticas pintado:
Isto é, Anacreonte traduzido,
Aristófanes, Sófocles e Safo,
Sem que fique de fora o bom Homero,
E outros, em quem poder não teve a morte.

Um dos aspectos a observar na imitação tem que ver com o modo como algo passado pode ser transposto para o presente sem ser imediatamente visto como ultrapassado (e ridículo). O poeta defende a actualização dos modelos, recorrendo a um exemplo esboçado por uma analogia com o vestuário (vv. 33-44):

Para imitares tu, Senhor, os feitos
De teus claros Maiores, necessitas
De calças e gibão? Se hoje saíesses
Com jaquete e golilha, quem seria
Tão sério e tão sisudo que pudesse
Conter o riso? Nada te valera
Responder-lhe, gritando, que imitavas
Os distintos Avós que dos Noronhas
A prosápia exaltaram generosa
Nos séculos passados. Todos sabem
Que o valor não consiste nos vestidos,
Antes seguem as modas. (...)

A reacção às modas (de vestidos e da literatura) é uma forma de actualização de modelos antigos, identificados como orientadores do processo artístico. Ao poeta actual cabe a imitação, mas (e ainda como Horácio) sem prescindir da criatividade. Na verdade, a principal qualidade dos autores antigos a imitar é a “pureza”, enquanto o poeta do presente tem de proceder com “gosto livre”, “polida dicção” e “frase nova”, ou seja, aquela que se identifica com “a nossa idade” (vv. 48-51).

Importa ainda notar que esta imitação que presentifica o passado é uma preocupação de natureza horaciana. Trata-se da actualidade do léxico a usar, cuja diacronia é simbolizada pela natureza submetida à passagem do tempo, ou seja, as palavras são como organismos vivos que nascem e morrem: “Ao tempo estão sujeitas as palavras; / Umas se fazem velhas, ou-

⁸⁴ Esta formulação faz lembrar Marcial (7.82), que critica quem censura os seus versos maus, sem mencionar os bons (cf. Mart. 2.8 e 1.6, usado como epígrafe em *Esparsas*, de Rodrigues Cordeiro 1889a).

tras nascem” (vv. 52-53). Com esta motivação, e sem dispensar-se de um jogo intertextual com o poeta d’*Os Lusíadas*, Correia Garção sustenta (vv. 57-62):

Mudam-se os tempos, mudam-se os costumes:
Camões dizia *imigo*, eu *inimigo*;
O ponto está que ambos expliquemos
Aquilo que pensamos. A energia
Do discurso e da frase não consiste
No feitio das vozes, mas na força.

Contrariar este fundamento pode trazer resultados negativos, saldados sobretudo na perpetuação de lugares-comuns⁸⁵, revelando no seu autor a falta de discernimento e afectação (vv. 70-73).

De seguida, a sátira de Correia Garção critica aqueles autores que, “Sem razão, nem vergonha” (v. 76), recusam à Antiguidade grega o seu papel exemplar. O “Pedantismo”, continua o poeta, “pode mais que tudo, / Pois arrasta a Razão, pisa a Verdade” (vv. 80-81), categorias que, como já se viu, estruturam grande parte da teorização poética e artística do Neoclassicismo. Outros defeitos (alegoricamente maiúsculos) se juntam ao Pedantismo: Fama, Soberba, Vaidade, Preguiça e Ignorância (vv. 84-87). Nesse cenário, a *persona loquens* lamenta que o “Tribunal Censório / Dos críticos modernos” (vv. 91-92) obrigue ao jejum de Poesia (vv. 95-96). Aparentemente, ao poeta estava vedada a invenção (vv. 99-103):

Os nobres Portugueses, Cristãos velhos,
Acaso são Gentios⁸⁶, como foram
Píndaro, Homero, Sófocles, Virgílio,
Para inventarem cousas inauditas,
Fábulas novas? (...)

A crítica é pertinente, dado que, por negação, o sujeito confronta o presente com os critérios que, como se viu anteriormente, são activados para caracterizar os autores clássicos: sobretudo no que respeita à harmonia e correcção gramatical. Diz o texto (vv. 109-113):

(...) Que nos importa
Que o verso seja frouxo ou deslocado,
Sem gramática a frase, sem pureza,
E sem graça a dicção; ou enfim tudo
Sem conexão, sem ordem, sem juízo?

⁸⁵ vv. 63-69. No v. 69, Garção usa a expressão “mistura elegante”, que entendo ser, uma vez mais, a dinamização de um conceito horaciano, *callida iunctura* (*Ars* 47-48).

⁸⁶ Sobre o debate entre mitologia e Cristianismo, v. Cap. 8, Sec. IV.

A falta de “juízo” recorda a crítica de Verney. E, com efeito, Correia Garção posiciona-se ao lado dos teóricos do neoclassicismo ao satirizar a ausência de um pensamento na arte gongórica. Havendo “pedrinhas”, “gaita do pastor”, “simples pastorinha”, palavras “humildes, velhas, e caducas” (vv. 114-118), o poema está concluído: “Se isto é ser poeta, bom poeta / Eu o prometo ser em pouco tempo” (vv. 120-121).

Dirigindo-se ao dedicatário da composição, o poeta assume que ele reconhece que qualidades devem concentrar-se num autor, ou seja, as mesmas que tem um fidalgo (vv. 126-131):

(...) é preciso grande génio, longo
E escolhido estudo; ouvir a todos,
Seguir a poucos; conversar cos mortos,
Quer dizer, cos livros todo o dia,
E toda a noite; ali se faça branco
O cabelo que foi ou preto ou louro.

O exercício propedêutico que habilita para a poesia ecoa muito evidentemente princípios horácianos: são requisitos o génio e o estudo. Este deve ser um diálogo ininterrupto e nunca terminado com a tradição (cf. Hor. *Ars* 263-269), um cruzamento de opiniões, vozes do passado ouvidas e respeitadas no presente. Além disso, é uma definição consumada de “imitação”, que remete para outro texto de Garção, em que é importante atentar: a famosa “Dissertação Terceira”, *Sobre ser o principal preceito para formar um bom poeta procurar e seguir somente a imitação dos melhores autores da antiguidade, recitada na conferência da Arcádia Lusitana no dia 7 de Novembro de 1757* (Garção 1982 II: 131-138).

Inserindo-se ostensivamente no género epidíctico do discurso (Lausberg 2004: 84), é notável o cuidado com a estrutura argumentativa, a *captatio benevolentiae* do início a desculpar a falta de “brilhantes armas”⁸⁷ e a obediência a uma dinâmica que articula a enunciação de uma ideia e a sua constante sustentação com autoridades antigas ou exemplos do passado. Será, com efeito, a partir da doutrina horáciana que se introduz o tema da imitação: “Entre as sólidas máximas com que Horácio pretende formar um bom poeta, não é, como vós sabeis, menos importante a imitação. Não falo da imitação da Natureza, mas da imitação dos bons autores” (Garção 1982 II: 132).

⁸⁷ Consciente de que o estudo promove a qualidade de um autor, Correia Garção (1982 II: 132) lamenta que lhe faltem alguns predicados, sobretudo “[l]ongo estudo, profunda erudição, um vasto conhecimento dos autores mais versados e de melhores tempos, uma natural elegância e delicada pureza de linguagem”.

Os autores que devem ser continuamente⁸⁸ imitados são exclusivamente os gregos e os latinos, “soberbos originais”, nos diferentes géneros que cultivaram: “única fonte de que manam boas odes, boas tragédias e excelentes epopeias”. A maneira como um poeta posterior se relaciona com a tradição é, porém, multímoda, uma vez que o espírito humano não conhece limites. No entanto, Garção (1982 II: 132) afirma que apenas conseguirá exceder-se se seguir “pela estrada que trilharam os antigos poetas e oradores”, pois que é da imitação que provém “o verdadeiro génio a que o vulgo chama *veia poética* e os doutos *entusiasmo*”⁸⁹.

Referindo-se à literatura portuguesa, e em comparação com tempos anteriores, “Hoje todos desejam imitar os Antigos, todos estudam pelos Gregos, pelos Latinos e pelos nossos bons autores”. O problema está que caem num erro comum, confundindo imitação com plágio: “Querem ser imitadores e não passam de uns humildes plagiários” (Garção 1982 II: 133). A lição de Horácio autoriza a censura: “Não imitam, roubam e despedaçam as obras alheias: desfiguram o que lhes agradou, como se tomassem por empresa fazer-nos aborrecer o que admiramos”. Correia Garção denuncia que um recurso errado⁹⁰, doentio⁹¹, criminoso⁹² e ignóbil⁹³ das fontes antigas prejudica e reprime o imaginário, transformando-o em lugar-comum: “Disto acha-se que enfermam tantas quantas são as obras que todos os dias aparecem cheias de lugares dos poetas, não imitados, mas servilmente traduzidos” (Garção 1982 II: 133).

O remédio para evitar este vício encontra-se na doutrina do mesmo Horácio, ajudada pela sua melhor prática poética⁹⁴. Assim, estipula Garção, de acordo com o escritor latino, que “[o] poeta que não seguir aos Antigos, perderá de todo o norte, e não poderá jamais alcançar aquela força, energia e majestade com que nos retratam o famoso e angélico semblante da Natureza”⁹⁵. Somando à voz de Horácio a “razão” e “todo o mundo literário”, Correia Garção (1982 II: 134-135) apresenta um ponto de vista que permite distinguir imitação de tradução: “Mas esta doutrina, este bom conselho, devem abraçá-lo e segui-lo de modo que mais pareça que o rejeitamos, isto é, imitando e não traduzindo”.

⁸⁸ A expressão do prolongamento no tempo recorre a uma imagem horaciana: “dia e noite não devemos largar das mãos” (Garção 1982 II: 132; cf. Hor. *Ars* 268-269).

⁸⁹ Cap. 1, Sec. III. Sobre a metáfora do poema enquanto percurso, v. Caps. 3 e 4, Sec. III.

⁹⁰ Poderia talvez ainda dizer-se pecaminoso, pois roubo, vaidade e soberba são, na tradição católica, pecado. Na sátira antes comentada notava-se ainda a preguiça.

⁹¹ O vocabulário empregue pertence ao campo lexical da doença (“enfermam”, “epidemia”).

⁹² Vocabulário como “desordens”, “roubaram” sugere efectivamente crime.

⁹³ Porque “servil”.

⁹⁴ “Todos sabem que Horácio, ainda quando parece passar de umas para outras coisas, guarda o melhor método e conserva o fio da sua doutrina. Dom que não podia faltar em um tão grande lírico acostumado às digressões, que parecendo-lhe alheias do assunto, nascem dele, e o deixam mais brilhante, majestoso e sublime” (Garção 1982 II: 134).

⁹⁵ Garção (1982 II: 134). A alegoria do poeta enquanto governador de um navio é comentada no Cap. 6, Sec. III.

Em primeiro lugar, o que deve ser imitado num poeta são “fábulas”⁹⁶, “imagens”⁹⁷, “pensamentos” e “estilo”⁹⁸, advertindo que “quem imita deve fazer seu o que imita” (Garção 1982 II: 135). São apontados como exemplos salutareis dessa prática Virgílio (que imitou a Homero e Teócrito), Camões (que imitou a Virgílio), António Ferreira (Horácio), Sófocles (Teócrito), Bion (Mosco) e Ovídio (Eurípides). O processo de transformação por que um autor faz passar o seu modelo deverá permitir a confusão sobre qual dos textos é o modelo: “Quando em idade mais adulta observamos mais atentamente estes formosos astros da Poesia, se não fosse irrefragável a cronologia, se não constasse da História, poderíamos duvidar de quem era o original” (Garção 1982 II: 135). Esta parece ser uma antecipação neoclássica da teoria bloomiana da influência (*apófrades*: Cap. 1, *supra*).

A imitação não impõe, portanto, um modelo rígido, motivo por que o orador salienta a liberdade que é dada ao poeta que imita: “Bem será que [o poeta] não chegue a perdê-los [aos modelos] de vista; mas, seguindo este rumo, pode largar as velas à sua fantasia e voar até descobrir novos mundos. Feliz aquele que não só imita, mas excede ao seu original” (Garção 1982 II: 136). Trata-se da demonstração do princípio da *aemulatio* e da defesa do valor da fantasia. Uma vez mais, e depois de citar os conhecidos versos de Horácio em que se chama gado servil aos imitadores (*Epist.* 1.19.19-23), aponta exemplos de sucesso em semelhante prática, todos provenientes da Antiguidade: Virgílio superou todos os seus modelos (Arato, Homero, Demóstenes ou Ésquines), Horácio mostrou-se superior a Píndaro, e Correia Garção questiona-se: “Quantas vezes a simples mudança de uma palavra aformoseia um verso, de forma que parece não só outro, mas fica na verdade melhor. É bem conhecido o verso de Eurípides que se lê em Sófocles, sem mais diferença que a de um vocábulo”⁹⁹; mas tão diferente, que nada tem Sófocles que resistir a Eurípides, nem Eurípides que pedir a Sófocles” (Garção 1982 II: 136-137). Estes exemplos contextualizam a crítica ao excesso de obediência aos Antigos: “a maior parte dos nossos poetas (...) adoram com tal superstição seus antigos originais que, querendo imitá-los, não têm valor para mudar uma sílaba, quanto mais uma palavra”

⁹⁶ “Se imito a fábula, devo conservar a acção, ou alma da fábula; mas devo variar de forma os episódios que pareça outra nova e minha” (Garção 1982 II: 135).

⁹⁷ “Se imito as pinturas, não devo no meu poema introduzir um Polifemo, mas do painel deste gigante posso tirar as cores para um Adamastor” (Garção 1982 II: 135).

⁹⁸ “Se imito o estilo, não devo servir-me das palavras dos Antigos, mas achar na linguagem portuguesa termos equivalentes, enérgicos e majestosos, sem torcer as frases, nem adoptar barbarismos” (Garção 1982 II: 135).

⁹⁹ Penso que Garção está a referir-se ao v. 1101 de *Traquínias*, de Sófocles (ἄλλων τε μόχθων μυρίων ἐγχευόμεν), que parece ser um eco do verso 1353 de *Héracles*, de Eurípides (καὶ γὰρ πόνων δὴ μυρίων ἐγχευόμεν). No entanto, os comentadores modernos não admitem a dependência de um em relação a outro (Bond in Euripides 1988: *ad loc.* e Easterling in Sophocles 1993: *ad loc.*). Mesmo assim, manifestava Correia Garção uma apreciação estética relativamente à *callida iunctura* dos tragediógrafos atenienses, repetindo uma clara dependência crítica de Horácio (cf. *Ars* 47-48).

(Garção 1982 II: 137). Com efeito, os poetas contemporâneos de Garção “[s]obem pela estrada que pisaram nossos bons poetas¹⁰⁰; seguem as pisadas dos Latinos e dos Gregos, mas tão cobardes e medrosos que tarde ou nunca chegarão aonde eles subiram” (Garção 1982 II: 138).

Depois de enunciar princípios da imitação, que modelos seguir, o discurso defende a libertação progressiva do poeta em face desses modelos. Correia Garção declara, assim, a legitimidade de um autor poder criar ou inventar algo inteiramente novo, não sujeito à imitação: “O poeta é senhor da matéria de que trata: se a invenção é toda sua, pode formá-la como lhe parecer; se a pediu emprestada a algum dos antigos poetas, deve, quanto lhe for possível, reduzi-la a tão nova figura que pareça outra e que fique sendo sempre a mesma” (Garção 1982 II: 139).

¹⁰⁰ A imagem do caminho ou do trilho a seguir quando se faz uma escolha literária (tema ou forma) também é antiga, pelo que serão cuidadosamente estudados nos Caps. 3 e 4, Sec. III.

Capítulo 4.

ANTIGOS E MODERNOS

Calisto Elói e a veneração do Antigo

O quarto capítulo de *A Queda dum Anjo* descreve o alojamento de Calisto Elói em Lisboa, para onde se muda depois de ser eleito deputado. O conhecimento que tem da cidade provém de leituras de autores portugueses clássicos que escreveram as suas obras no século XVII¹⁰¹. A primeira descontinuidade entre o lido e o real é imediatamente evidente no bairro que escolhe para viver. Em Alfama esperava encontrar monumentos dignos de estudo, mas, em zona onde habitam “marujos e colarejas”, não vê senão “lamaçais em que ele desastradamente escorregara”. O narrador remata: “Mau agouro! A primeira quimera de Calisto, seu tanto ou quanto científica, atascara-se na lama daquela parte de Lisboa, que devia ser a *íncrita* *Ulissea* de Luís de Camões!” (Castelo Branco 2001: 21).

O desencanto vai acentuar-se ao perceber que “a atmosfera da capital não cheirava bem”. O erudito consulta a obra do Frei Luís Mendes de Vasconcelos *Do Sítio de Lisboa*¹⁰², de onde se cita que na cidade “parece que da terra, fontes e rios respiram suavíssimos vapores, amigos da natureza humana”, sendo “coisa certíssima que a benignidade dos ares deste sítio não só é por natureza deleitosa, pelo seu temperamento, mas de grandíssimo proveito para algumas doenças” (Castelo Branco 2001: 21-22). A personagem reconhece tanta autoridade ao livro que só poderia concluir: “O meu clássico não podia mentir. Este mau cheiro é desconcerto da minha membrana pituitária...” (Castelo Branco 2001: 22).

Além do ar, considera a água “pesada e salobra”, motivo por que vai “ao seu clássico Luís Mendes, no artigo *Água*” ler que “o chafariz de El-Rei¹⁰³ dava uma linfa gostosa e de

¹⁰¹ Ou seja, livros escritos antes do terramoto, circunstância que, pouco à frente, leva Calisto a buscar a localização do “*chafariz dos cavalos da Rua Nova*”, cuja água “tinha prodigiosas virtudes em cura de moléstias de olhos”. Ciente de que a rua tinha sido destruída em 1755, a investigação da personagem decorre “na rua dos Capelistas ou Algibebes sucessoras daquela rua” (actualmente a Rua de S. Julião), e não o encontra. Perguntando o morgado pelo chafariz, os lojistas escarnecem dele, julgando “que o provinciano não podia beber em fonte que não tivesse aquela aplicação” (Castelo Branco 2001: 25). Perante a evidência do desaparecimento desta bica, o “erudito respondia aos chacoteadores” que “se perdeu um mirífico chafariz! Rezam os meus livros que as salubérrimas águas desta fonte perdida tinham a propriedade oculta de engordar as cavalgadas que bebiam dela; e acrescenta Marinho de Azevedo, textualíssimas palavras: *e quando ela faz tão conhecidos efeitos nos animais, os fizera nos corpos humanos, se a beberam em sua fonte*” (Castelo Branco 2001: 26). Deve mencionar-se, todavia, que o chafariz dos cavalos (ou Chafariz de Dentro, mencionado por Fernão Lopes, Francisco de Holanda e Damião de Góis) se localiza em Alfama (junto ao actual Museu do Fado). Francisco da Fonseca Henriques (1726: 61-62), no *Aquilégio Medicinal*, refere que, assim como a do Chafariz del Rei, esta água tem efeitos benéficos para a visão.

¹⁰² Diálogos publicados em 1608 (Lisboa: Of. Luís Estupiñan), reimpressos “novamente correctos, e emendados” em 1786 e em 1803. Existe uma ed. de 1990 (org. e notas José da Felicidade Alves, Lisboa: Horizonte).

¹⁰³ Situado em Alfama, na Rua Cais de Santarém, paralela à Avenida Infante D. Henrique, o Chafariz de São João da Praça dos Canos é um dos mais antigos (o mais antigo?) de Lisboa. Já referido por Fernão Lopes, pas-

suave quentura, a qual limpava a garganta de toda a rouquidão, e afinava as vozes” (Castelo Branco 2001: 22). O desacerto relativamente à evidência testemunhal é flagrante: onde Mendes vê “bons carões”, Calisto observa “rostos pálidos e esgrouviados”¹⁰⁴; enquanto o clássico escuta “boas vozes” a cantar docemente, o morgado de Caçarelhos ouve “grunhidos de cantarola bárbara”. Apesar de a realidade se ir revelando bastante diferente da descrição do texto de 1608, Calisto “não podendo arguir de falácia o dizer de Luís Mendes, atribuiu à degeneração dos costumes e raças o descarnado e amarelido das caras” e, “no tocante à suavidade das vozes, ficou indeciso, não querendo desmentir o seiscentista” a partir de “vendilhões [que] pregoavam os comestíveis”¹⁰⁵.

O crédito em que tem o clássico traz-lhe um transtorno maior quando, confiado nos benefícios para o “órgão vocal” da “salutífera água” do chafariz, “que o Mendes de Vasconcelos compara à das fontes Camenas”, a “[b]ebeu à tripa forra (...) e teve uma dor de barriga precursora de febres quartãs” (Castelo Branco 2001: 22). É ao mesmo clássico que recorre para encontrar a cura, agravando porém o seu estado, que só um médico resolve¹⁰⁶. Será a partir desta doença que a obra *Do Sítio de Lisboa* lhe desperta incertezas, não na forma ou no purismo linguístico, como o superlativo *lusitaníssimo* denuncia, antes no conteúdo: “o descrédito do seu clássico deveras lhe doeu, mormente pelo tom de mofa com que o cirurgião enxovalhou as cãs do honrado e lusitaníssimo escritor Luís Mendes”. Assim, pretendendo “averiguar se o autor do *Sítio de Lisboa* claudicara como patranheiro em matéria de chafarizes”, Calisto recorre a “outro livro da mesma idade, escrito por idêntico motivo”, o “baca-marte” de Luís Marinho de Azevedo, a *Fundação, Antiguidades e Grandezas da Mui Insigne Cidade de Lisboa*¹⁰⁷. Aí aprende que a sua dor de barriga “era destemperança no fígado”¹⁰⁸,

sou a ser chamado de Chafariz de El-Rei a partir do reinado de D. Dinis (Leite 2009). As suas propriedades medicinais são celebradas no *Aquilégio Medicinal* (Henriques 1726: 58-60).

¹⁰⁴ Adiante, estas indicações serão confirmadas por citação de Luís Marinho de Azevedo: “Quando morara na Alfama, observara ele que, naquele bairro, as mulheres eram sardentas, roxo-terra, e crespas de pele. Pois o clássico Marinho saía-lhe com este desmentido aos seus próprios olhos: / ‘Tem mais outra propriedade oculta a água do chafariz (de El-Rei) que é conservar o rosto das mulheres que com ela se lavam em uma alvura engraçada e cor natural (...): o que se vê claramente na vantagem que as de Alfama levam às dos outros bairros no carão, rosto mimoso e cor que logo se conhece por natural (...)’” (Castelo Branco 2001: 25).

¹⁰⁵ Castelo Branco (2001: 22). Mais adiante, ambicionando levar a termo a observação que também lê em Azevedo sobre o benefício da água daquele chafariz para a qualidade da voz, Calisto vai a Santa Joana “para ouvir cantar as freiras”. Como “[n]ão lhe pareceu cantoria o que ouviu”, mas antes “três narizes roufenhando destoantes”, “saiu do templo, foi ao palatário, chamou a madre-porteira, e disse-lhe (...) que recomendasse às senhoras cantoras a água do chafariz de El-Rei. A madre ficou passada do disparate, e voltou-lhe as costas” (Castelo Branco 2001: 24).

¹⁰⁶ Castelo Branco (2001: 23). A partir de então, passa a beber apenas vinho.

¹⁰⁷ O título completo é *Fundação, Antiguidades e Grandezas da Mui Insigne Cidade de Lisboa, e Seus Varões Ilustres em Santidade, Armas, e Letras: Catálogo de Seus Prelados, e mais Cousas Eclesiásticas, e Políticas até o Ano 1147. Primeira parte, 1652* (Lisboa: Of. Craesbeckiana); 2.^a impressão “correcta e emendada”, 1753.

concluindo o morgado que “[é] preciso cuidado com os clássicos a respeito da água de Lisboa” (Castelo Branco 2001: 23-24). Na verdade, e depois de “esquadrinhar a respeito das águas toda a substância deste importante elemento”, Calisto depara com “Decepções sobre decepções!” nos velhos livros, que lhe levantam enfim “desconfiança” sobre o que dizem “os bons autores da sua predilecção” (Castelo Branco 2001: 24).

Motivações posteriores, que os títulos dos capítulos acompanham, vão alterando a forma de sentir, de pensar, de falar ou de vestir de Calisto, que cede às modas francesas. Importa, no entanto, lembrar que a atitude conservadora de Calisto Elói, acentuada pelo carácter paródico do romance¹⁰⁹, pode ser confirmada por muitos outros exemplos colhidos em *A Queda dum Anjo*. Na verdade, a forma como o morgado de Agra de Freimas reage perante uma realidade que se revela contrária aos conhecimentos adquiridos na leitura feita em prolongadas vigílias e a desconfiança que a novidade lhe traz são reveladoras, em primeira instância, do respeito que devota aos autores clássicos, portugueses, mas também antigos¹¹⁰, como ele reconhece: “Conheço melhor Eurípides e Séneca. Pendi sempre à lição dos clássicos gregos, latinos e portugueses” (Castelo Branco 2001: 158).

Trata-se, portanto, do retrato caricatural de um apego à autoridade e à tradição que ajudam a definir, mais do que uma época, uma tendência. É certo que, ao lado desta valorização — que conduz a uma homenagem pela mimese —, pode surgir a perseguição das novidades importadas, sem critério nem gosto, como em *A Queda dum Anjo* se testemunha; porém, apenas vistas enquanto tal, estéticas que por definição defendem aquela valorização exemplar da literatura clássica, como o Classicismo ou Neoclassicismo, poderiam vir a ser estudadas de modo muito condicionado e incipiente. Nesse sentido, e visto que se articula

¹⁰⁸ Calisto confirma na leitura de Luís Marinho de Azevedo: “a experiência mostra que, sendo suave no gosto, [a água] o não é nos efeitos, porque lhe atribuem os médicos a destemperança do fígado, que muitas pessoas padecem, e de que procedem várias enfermidades”.

¹⁰⁹ Tratando-se de uma obra satírica, os traços salientes das personagens são exagerados. Em Caçarelhos e nos primeiros tempos de Lisboa, Calisto recusa (porque a não pode entender) a mudança, considerando os melhores exemplos que o passado tem para ensinar.

¹¹⁰ Impossibilitado de fazer uma apreciação — isenta de críticas pela comparação com o saber livresco — da sociedade em que se insere, Calisto não consegue conceber uma cidade onde houve mudanças (nos ares e na água, no edificado e sua destruição), tal como não entende as alterações legislativas do país depois dos Forais, no Capítulo I, ou ainda como não percebe (não sem razão) a linguagem, cheia de solecismos e galicismos, que o Dr. Libório Meireles utiliza na Câmara (também ela expressa de modo satírico, sobretudo no capítulo XVII). Aí, reagindo a um discurso desse deputado (plágio de Aires de Gouveia), em debate sobre a reforma do sistema prisional, Calisto Elói horroriza-se: “‘Delineamentos de assassinatos’! Que é isto? *Assassinato* é coisa que me não cheira a idioma de Bernardes e Barros. Seja o que for, é coisa horrível que sai das cadeias com seus delineamentos, contra homens que os *presos sabem ricos*. Aqui, Sr. presidente, neste *sabem ricos*, quem sofre o *assassinato* é a gramática” (Castelo Branco 2001: 110). Cf., noutro contexto, Castelo Branco (2001: 140): “eu creio que não ofende a França no caso de chamarmos a este móvel [*chaise-longue*] cadeira longa, ou uma preguiçeira, que soa melhor. E *étagère* e *console* e *tête-à-tête* e *onaise*? E é caríssimo tudo isto! A gente, pelos modos, de fora parte os objectos, também paga a lição de francês de samblador, que vem aqui aprender?”.

com a valorização dos escritores antigos, preservando e revitalizando o seu património literário, será pertinente descrever, ainda que sumariamente, o fenómeno de tensão entre antigos e modernos, que, numa atitude mais “modernista”, concede a outras fontes o estatuto de modelo criativo (como seja o caso das formas populares ou as literaturas culturalmente distantes).

Querelle des Anciens et des Modernes: ideias, valores, personalidades

Considerando “a questão dos ‘antigos’ contra os ‘modernos’, ou vice-versa”, Jorge de Sena (1992: 89) não a limita à dicotomia: seguir “modelos do classicismo greco-latino” / encontrar “uma ‘modernidade’ que os não imitasse”. O crítico interpreta-a, portanto, como “uma questão tão antiga como a aparição da consciência estética, nas letras ou nas artes: a resistência à transformação das formas expressivas ou à mudança de preferências temáticas *versus* a introdução de novos ou diversos modos de conceber e imitar esteticamente”. Em causa, o “direito a uma expressão suposta mais consentânea com outras aspirações e outros modos de imaginar-se ou considerar-se a realidade, como a outras maneiras de exprimir ou representar, pelo signo escrito, diferentes relações entrevistas na realidade ou nela preferidas pelo pensamento e a sensibilidade”¹¹¹.

Aguiar e Silva nota que as controvérsias literárias de larga e prolongada repercussão em países onde se desencadeia um “tempestuoso e multiforme debate entre *antigos e modernos*” são uma manifestação das contradições no seio do Neoclassicismo. Em França, as polémicas que alimentaram a *Querelle des Anciens et des Modernes* baseiam-se no confronto entre ideias morais e literárias de dois grupos¹¹². De um lado, Nicolas Boileau-Despréaux¹¹³, Jean Baptiste Racine (1639-1699), Jacques-Bénigne Bossuet (1627-1704) e Jean de La Bruyère¹¹⁴, que defendiam ser perfeitamente pertinente assumir os autores gregos e latinos como modelos porque a natureza humana não se havia alterado desde a Antiguidade; além disso, “negavam a possibilidade de criar novos géneros literários ou de estabelecer novas regras para os géneros tradicionais” (Silva 2000: 356). Por seu lado, confiantes no progresso das ciências e da técnica, Charles Perrault¹¹⁵, Philippe Quinault (1635-1688), Charles de

¹¹¹ Sena (1992: 89). A tudo isto seria algo a que Calisto Elói se poderia opor nos primeiros tempos de vida em Lisboa.

¹¹² Uma síntese e análise dos acontecimentos em torno desta querela é dada por Schmitt (2009).

¹¹³ 1636-1711. A sua *Art poétique* data de 1674; em 1684 entra para a Academia Francesa.

¹¹⁴ 1645-1696, autor de *Discours sur Théophraste*; entra na Academia em 1693.

¹¹⁵ 1628-1703 (Schnapp 2014). A obra que publica em co-autoria em 1653, *Les murs de Troie*, é já um ataque à Antiguidade. Refira-se por curiosidade que Perrault é considerado o pai da literatura para jovens (recolheu contos infantis como “O Capuchinho Vermelho” e “O Gato das Botas”; este último publicado, sem nome de tradutor, em português pela Impr. Régia, 1820).

Saint-Évremond¹¹⁶, Bernard de Fontenelle¹¹⁷ e Antoine Houdar de La Motte (1672-1731) consideravam que essa veneração era desadequada para a época em que viviam. Simultaneamente, “reconhecendo a existência de uma evolução nos costumes, nas crenças religiosas, na organização social, etc., defendiam a legitimidade de novas formas literárias, diferentes das dos gregos e latinos” (Silva 2000: 356).

Na Querela francesa, distinguem-se três fases. Num momento inicial, Boileau, admirador de Molière, censura Jean Desmarets de Saint-Sorlin (1595-1676), autor de *Clovis* (1657) e de *Défense du poème héroïque* (1674): estava em causa a criação de uma epopeia nacional com base num maravilhoso cristão, diferente, por isso, do maravilhoso pagão tradicional¹¹⁸, debate que se irá prolongar na Academia, dominada pela facção dos modernos, havendo lugar à discussão sobre a língua que se devia usar nas inscrições dos monumentos: os neolatinos contradizem os “modernos” que exigem o francês (Boileau é a favor deste partido). A juntar a isto, Fontenelle (1683) e Saint-Évremond (1685) atacam a imitação dos escritores da Antiguidade.

Mas a verdadeira eclosão da querela havia de ocorrer a 27 de Janeiro de 1687. Na Academia, declamava-se *Le siècle de Louis le Grand*, poema de Charles Perrault: a época de Luís XIV era literária e artisticamente superior à de Péricles e de Augusto; o paganismo da Antiguidade opunha-se à arte moderna, associada ao rei e ao Cristianismo¹¹⁹. Boileau recusava a comparação e a vantagem do presente, vindo a responder com epigramas injuriosos, mas os argumentos evocados para defender a Antiguidade não serão os mais capazes (Cap. 4, Sec. II). La Fontaine entra na contenda com *Épître à Huet*, e Fontenelle publica em 1688 a *Digression sur les Anciens et les Modernes*, no mesmo ano em que Perrault começa a escrever *Parallèles des Anciens et des Modernes* (1688-1697), considerada uma das primeiras investigações em literatura comparada¹²⁰.

¹¹⁶ 1613-1703, autor de *La tragédie ancienne et moderne* (1672) e de *Sur les poèmes des Anciens* (1685), toma consciência da natureza irredutivelmente histórica da obra de arte, descobre a relatividade do belo.

¹¹⁷ 1657-1757, autor de um *Traité sur la poésie en général* (1743). Entra para a Academia em 1691; em 1697 ingressa na Academia das Ciências.

¹¹⁸ Recordem-se, a este propósito, as palavras de Jorge de Sena (1992: 100): “A questão da coexistência do ‘maravilhoso cristão’ e do ‘maravilhoso pagão’, que ocupou os críticos (...) foi a de saber-se em que medida uma sociedade cristã podia aceitar a literatura pagã não apenas como um ideal distante, mas como uma vivência actual”.

¹¹⁹ O século XVII seria o ponto culminante de uma evolução civilizacional: até aí, “as línguas *vulgares* (...) não puderam competir, em *dignidade mitológica e cultural*, com as línguas por excelência da religião e da cultura”, o latim e o grego (Sena 1992: 92).

¹²⁰ Do mesmo autor, *Les Hommes illustres qui ont paru en France pendant le XVIIe siècle*, é uma recolha de biografias críticas.

Com a misógina *Satire contre les femmes* (1694), de Boileau, e a resposta de Perrault (*Apologie des femmes*), a polémica termina por intervenção de Arnauld¹²¹. No entanto, no século XVIII a Antiguidade volta a sofrer um suposto atentado perpetrado por Houdar de La Motte. Desconhecedor da língua helénica, o poeta publica em 1713 uma versão “embelezada e ‘modernizada’” (Sena 1992: 104) da *Iliada*, a partir da tradução em prosa feita por Anne Le Fèvre Dacier¹²²: eliminando os trechos que considerava enfadonhos, o poema homérico fica com metade da dimensão. No mesmo ano, M.^{me} Dacier “protestou contra aquele Homero de cabeleira empoada e limpo das suas barbaridades e alongamentos ‘primitivos’” (Sena 1992: 104) em *Causes de la corruption du goût*; de La Motte replica¹²³. François Fénelon (1651-1715) será o agente conciliador: na *Lettre à l’Académie française* (1714-1716) elogia os antigos e convida os modernos à sua emulação.

Jorge de Sena (1992: 100) comenta que, nas polémicas que opunham antigos e modernos ou clássicos e românticos, “nem um nem outro dos dois partidos era ‘antigo’ no sentido de ‘retrógrado’, ou deixava de ser ‘moderno’, no de buscar como a literatura ‘moderna’ devia ser feita. E a posição dos classicizantes esteve sempre longe de ser una, tanto quanto a dos ‘modernos’ não era necessariamente anti-clássica”. Carlos Reis (2001a: 419) considera que esta “não é uma simples querela literária” porque “constitui, no domínio específico da criação e da doutrina literária, a projecção de valores e atitudes novas”. Na verdade, em causa estavam “o valor do progresso, a afirmação da independência cultural, a crítica da autoridade instituída” e “o princípio da relatividade do belo, ou seja, a noção de que a beleza e o gosto não se encontram estabelecidos invariavelmente e para todo o sempre”. Jorge de Sena (1992: 91), que rejeita o critério de evolução literária, defende: “o que pode existir [em literatura] é a exploração de possibilidades combinatórias que a linguagem sempre possuiu, e que foram abandonadas ou não buscadas, mercê das limitações da ordem político-social ou religiosa que a fixaram em determinadas áreas ou segundo determinados esquemas de relação”.

Na dinâmica dos períodos literários, a tensão entre “antigos” e “modernos” configura as áreas críticas da mudança do sistema: dinâmico e instável, ele vai-se adaptando às novidades, acolhendo-as, mesmo que de início lhe reserve críticas por se sentir ameaçado. Essas fracturas revelam que aquela rigidez fixa da teoria é afinal aparente: ao dar sinais de transformações, também o Neoclassicismo permitirá a emergência de uma estética completamente inovadora, pela forma como reage à tradição, pelos valores que defende e pelos ideais que

¹²¹ Referido em nota no Cap. 3, Sec. II.

¹²² 1654-1720 (Göbel 2014). A tradução da *Iliada* é publicada em 1699; em 1708, sai a versão da *Odisseia*.

¹²³ Jorge de Sena (1992: 104) lembra: “o que La Motte fizera foi o que em inglês fez Pope, com as suas traduções ‘neoclássicas’ de Homero”.

convoca: o Romantismo. Como se vai ver, na literatura portuguesa, a tensão entre antigo e moderno que emerge da Querela francesa vai fazer-se ouvir ainda durante o Romantismo, apontando-se os excessos argumentativos dos defensores da Antiguidade Greco-Romana, que não foram bons leitores de Homero e Ésquilo (Cap. 5, Sec. II). Comentando que não havia condições políticas, sociais nem culturais para que na literatura portuguesa se operasse uma polémica desta natureza, Jorge de Sena (1992: 108-109) recorda que o Romantismo português triunfou “sem notável oposição ‘antiga’” e que “os primeiros românticos eminentes, como Garrett e Castilho, como o próprio Herculano, têm muito de neoclássicos, ou das tradições sentimentais e filosóficas setecentistas”. Isso justifica que “a primeira espectacular aparição de uma luta entre ‘antigos’ e ‘modernos’” venha a ser, “sem dúvida, a *Questão do Bom Senso e do Bom Gosto*” (Sena 1992: 109).

Capítulo 5.

A PERMANÊNCIA DO VALOR DO CLÁSSICO NO SÉCULO XIX

No século XIX, foram recuperados testemunhos de autores como António Vieira e Cândido Lusitano enquanto fundamento argumentativo que pretendia definir e valorizar o conceito de clássico, que o Romantismo parecia ter posto em causa, servindo-se do conjunto de argumentos produzidos pelos académicos franceses durante a Querela dos Antigos e dos Modernos (Cap. 4). Nesse sentido, em textos de Paulo Midosi, Teixeira de Queirós, Cunha Rivara ou de um autor anónimo, poderá identificar-se uma concepção de clássico, a sua institucionalização, características e prestígio que revelam a permanência do conceito que provém da Antiguidade, sobretudo o mencionado em Aulo Gélío (Cap. 2). Para os escritores portugueses, um dos requisitos fundamentais para considerar um autor como clássico é, aparentemente, a relativa distância temporal que o separa do presente: tem de ser um autor do passado e pertencer ao passado; no entanto, é preciso que seja um autor actual¹²⁴. A este critério juntam-se a correcção linguística, o talento, o conhecimento e o domínio da razão.

Década de 40

Na apreciação crítica à peça *D. Sancho II* (1846), de José Freire de Serpa Pimentel (Vasconcelos 2003: 282-290), Paulo Midosi teve oportunidade de distinguir brevemente, na *Revista Académica*¹²⁵, os conceitos de “clássico” e “romântico”. Para o cunhado de Almeida Garrett, a modernidade literária caracteriza-se pela reapropriação patriótica de temas e tradições nacionais (que é, como se sabe, uma ideia garrettiana) e pela transposição das “eternas barreiras aristotélicas que faziam esmorecer, que deixavam enfezados esperançosíssimos talentos”, estimulada por uma atitude de “protestantismo literário” (Midosi [1848]: 382). O Romantismo, declara Midosi ([1848]: 382-383), “estabeleceu a doutrina de que fora de Grécia e Roma também há salvação”. O autor salienta, todavia, que, “com ser uma reacção proveitosa, tem sido exagerada, como todas as reacções o são a princípio”, alertando para que “[e]mbora sejamos românticos é preciso não condenar os clássicos só porque o são, só porque as suas não são as nossas ideias, só porque o gosto, e os costumes mudaram”. Defendendo que a arte se deve inscrever no devir histórico que a produz, e salvaguardando a adequação da obra ao momento que a justifica (“Tudo é bom no seu tempo, e no seu lugar”), o autor exem-

¹²⁴ Defende Rebelo (1995: 1162): “A constituição deste cânone de autoridades pressupõe que elas gozam de uma permanente actualidade e que a sua relevância para os contemporâneos é tão viva hoje como ontem”.

¹²⁵ O número não traz data, mas será provavelmente de 1848.

plifica: “Quando [Jean-François de] *La Harpe* julga as comédias de *Plauto* pelas mesmas leis que caberiam às composições de 1780 comete um grave erro de crítica; se ele considerasse que o poeta latino não escreveu para o teatro do *faubourg Saint-Germain*, se notasse que *Plauto* foi o romano *Molière*, que apresentava o espelho da sociedade do seu tempo, não seria tão absoluta e severa a censura que lhe fez” (Midosi [1848]: 383). Neste contexto, não é de estranhar que Paulo Midosi tome a defesa dos autores clássicos, num tom verdadeiramente apologético: “A favor dos clássicos, quando mais não houvesse, havia a duração das suas obras; esta força que resiste ao poder dos anos, e às revoluções da moda só espíritos superiores a podem criar”.

Numa atitude próxima da de Castilho, Paulo Midosi ([1848]: 383) incentiva ao estudo dos clássicos, cuja actualidade é valorizada desde que adaptada à época moderna, que ficará mais pobre com a despromoção desses textos:

Se não os estudamos, se os desprezamos, se lhes não aproveitamos a imensa riqueza, é prova mais da nossa ignorância que da delicadeza do nosso gosto: — reconhecer-lhes o mérito, e não o confessar em voz alta só porque eles não se vestem à moderna, é sacrificar a razão aos mesmos prejuízos a que *Montaigne* a sacrificou quando disse, depois de referir alguns bons usos de certos povos do novo mundo — “*tout cela ne va pas trop mal. Mais quoi! ces gens-là ne portent pas de hauts-de-chausses!*”

Neste artigo encontra-se, uma vez mais, mobilizada a concepção de que o “clássico” está afastado do presente, perspectiva predominante desde a Antiguidade, ou seja, os autores clássicos legitimam a ideia de que as autoridades exemplares são vozes distantes. No entanto, este critério conhece matizes, conciliando-se com o curso relativo do devir histórico e com a “razão”.

Em 1842, *O Ramalhete*¹²⁶ havia de reproduzir sob o título “Uma verdade incontestável” (que inscreve o texto no âmbito do axioma, próximo do dogma), um excerto da *História do Futuro*, do Padre António Vieira (1842)¹²⁷, em que se afirma: “Não é o tempo, senão a razão, a que dá o crédito, e autoridade aos Escritores¹²⁸: nem se deve perguntar o quando, senão o como se escreveram¹²⁹. A antiguidade das obras é um acidente extrínseco, que nem tira, nem acrescenta validade, e só porque põe os autores dela mais longe dos olhos da inveja, lhes granjeia a triste fortuna de serem mais venerados, ou melhor conhecidos depois da mor-

¹²⁶ Sobre este periódico, v. Cap. 1, Sec. II.

¹²⁷ A obra não está identificada, tratando-se de uma citação do capítulo XI da *História do Futuro*, onde se declara “qual seja a novidade desta História, e que as cousas novas, por novas, não desmerecem o crédito de sua verdade” (Vieira 1992: 169-172).

¹²⁸ Vieira (1992: 169): “escritos”.

¹²⁹ Vieira (1992: 169): “quando, se escreveram, senão quão bem”.

te, que vivos¹³⁰”. No texto do periódico, com supressões a partir daqui, Vieira questiona: “Que cousa há hoje tão antiga, que não fosse nova em algum tempo?” Para responder, o orador jesuíta socorre-se de um conjunto de testemunhos bíblicos e clássicos (entre os quais Tácito¹³¹), e conclui: “Todas as opiniões, ou verdades, que se escreveram, tiveram princípio, e aquele que as começou sem Autor, foi o primeiro que lhes deu a autoridade”¹³². O trecho impresso n’*O Ramalhete*, apesar de truncado (faltam-lhe referências a São Jerónimo e outras citações), amplifica-se com recurso a exemplos de autoridade bíblica e sobretudo antiga:

Séneca floresceu nos tempos de Nero (...); e se ele conheceu, que os que nascessem dali a mil séculos, ainda teriam muito que dizer na mesma filosofia moral, em que ele tanto, e tão subtilmente disse; que muito é que se atreva a dizer alguma cousa nova a nossa idade¹³³, se ainda lhe restam por sua confissão novecentos e oitenta e quatro séculos¹³⁴ para dizer, e inventar muito de novo sobre o mesmo Séneca? Se depois do Divino Platão (como pondera Túlio [Cícero]) não acovardaram os seus escritos a Aristóteles para que não escrevesse, nem a admirável sabedoria, e cópia do mesmo Aristóteles pôde apagar os fogosos espíritos de tantos filósofos, que depois dele, e sobre ele, escreveram, sendo por comum aprovação do mundo um dos maiores engenhos, que produziu a Grécia, e a mesma natureza; porque havemos de querer abreviar as mãos do Autor dela, e cuidarmos, que já não podem falar de novo os homens presentes e só lhes damos licença para decorarem, e repetirem o que disseram os passados?

O tempo que confere autoridade aos escritores actua com a razão e o talento, e é nessa síntese que se deve procurar a exemplaridade: “muito alcançaram os antigos, e se lhes deve o primeiro louvor; mas ainda nos deixaram seus grandes talentos, em que exercitar os nossos”¹³⁵. O recurso à tradição não tem de ser visto como uma força conservadora, que interdita o conhecimento: e os próprios antigos referiam isso. Vieira convoca Séneca (“como bem disse o mesmo Séneca, saber só o que os antigos souberam, não é saber, é lembrar-se”¹³⁶), mas pode recordar-se também Horácio, que havia já reflectido sobre o critério da antiguidade dos textos para lhes avaliar as qualidades.

Outras vozes farão coro com estas para perfilhar a ideia de que o estudo dos clássicos portugueses é imprescindível para o conhecimento correcto da língua e a sua protecção contra

¹³⁰ Vieira (1992: 169): “que enquanto vivos”.

¹³¹ Sendo diferente, o contexto da afirmação do imperador Cláudio (estava em causa a possibilidade de o senado aceitar membros das províncias conquistadas) serve de argumento para a dinâmica da tradição política romana (Tac. *Ann.* 11.24). Este trecho (citado no Cap. 6, Sec. III) não consta da versão de *O Ramalhete*.

¹³² Até aqui, Vieira (1992: 170). As próximas citações surgem também em Vieira (1992: 171).

¹³³ Vieira (1992: 172): “a dizer alguma cousa a nossa idade”.

¹³⁴ Eliminados os parênteses que neste lugar surgem em Vieira (1992: 172): “(se tantos durar o Mundo)”.

¹³⁵ Vieira (1842), coincidente com Vieira (1992: 172).

¹³⁶ Cita Sen. *Ep.* 33.8-9.

estrangeirismos. José Maria de Almeida Teixeira de Queirós¹³⁷ é uma dessas vozes, para quem o Romantismo “nasce (...) de um desejo íntimo da nossa independência literária, e de um amor verdadeiro das nossas cousas”¹³⁸. Em 1843, nomeia um conjunto de autores pioneiros em alguns géneros ou que contribuíram para o aperfeiçoamento da língua. O contacto com as obras clássicas e o seu estudo devoto permitirá enfrentar a renovação literária que o século XIX se propõe empreender. Deste modo, embora sejam autoridades do passado, os clássicos garantem a coesão do futuro cultural: “Nestes tempos que por nós vão passando, em que o espírito humano começa com a revolução nas ideias e opiniões de há quarenta anos a grande época da regeneração literária (...) não podemos deixar de levantar um brado em favor dela, e recomendar muito e muito a leitura dos nossos antigos escritores” (Queirós 1843: 10).

Antevendo críticas que podem considerar este um “anacronismo literário” ou um conjunto de “ideias caducas e velhas”, contrapõe que não escreve para os defensores do “presente sem voltarem os olhos para o passado, como que se [*sic*] as ideias acabassem ou envelhecessem com os anos, tão amantes são de cousas estranhas que nada aproveitam das próprias” (Queirós 1843: 12). Insiste e reitera, por isso, que “[d]e muita e muita vantagem nos é a leitura repetida dos nossos clássicos: por ela não só alcançaremos um profundo conhecimento da nossa língua, senão que aprenderemos melhor a história daqueles tempos, e seguiremos a estrada, que nos leva à verdadeira filosofia”. Apesar da condição de antepassados, os autores clássicos “são os que escapam à passagem do tempo e à invasão dos bárbaros”. Deste modo, entendendo a literatura como “a reflexão dos costumes de cada povo”, considera Teixeira de Queirós (1843: 12) que “por nenhum modo podemos estudar, e conhecer melhor o carácter, os vícios, e as virtudes dos homens daquelas remotíssimas eras, que pela repetida leitura dos nossos clássicos”.

Colecções de clássicos portugueses

Outro exemplo de como é entendida a categoria “clássico” no século XIX português vem publicado em 1848, no terceiro número da *Revista Popular*, o primeiro texto da série

¹³⁷ Juiz nascido em 1820 no Rio de Janeiro, formou-se na Universidade de Coimbra. Foi-lhe atribuído o processo de adultério que envolveu Manuel Pinheiro Alves contra Camilo Castelo Branco e Ana Plácido. Havia de ser afastado por suspeita de favorecimento dos arguidos. Foi o pai de Eça de Queirós.

¹³⁸ Queirós (1843: 10). Sustenta a ideia de que, depois da perda da independência em 1580, a literatura portuguesa se degradou e que é “neste século dezenove [que] começa a época da grande regeneração literária”, pelo que “é mister que dêmos primeiro a um estudo profundo daquela nossa antiga linguagem tão portuguesa, e tão rica de belezas e perfeições” (Queirós 1843: 11-12).

“Literatura Vária. Dos Clássicos”. O articulista, anónimo¹³⁹, começa por esclarecer que, “[p]ara quem pretende falar ou escrever a nossa formosa língua, com propriedade, elegância e pureza vernácula, é indispensável a lição, e estudo aturado e sério dos clássicos” (1848: 23). Sublinhe-se a identificação das qualidades fundamentais do modo de usar a língua (sobretudo ao defender a pureza) e da estratégia de o conseguir: o estudo dos clássicos. O autor do texto da *Revista Popular* identifica, hierarquicamente, os três melhores escritores da literatura portuguesa: Camões, Frei Luís de Sousa e o Padre António Vieira. Defende, ainda, a urgência de publicação de uma “coleção selecta dos nossos melhores escritores, em uma edição uniforme, asseada, correcta e económica” (1848: 23).

Na verdade, essa coleção começou a existir em 1845. Em Julho, J. F. Serpa (1845) anuncia-a na *Revista Académica*; no mês anterior, em “Anúncio Importante”, António Feliciano de Castilho falava dela na *Revista Universal Lisbonense*. O projecto, que juntava o poeta Castilho com o irmão José Feliciano, pretendia, a “preço quasi nulo”, disponibilizar “coisas sempre formosas e aprazíveis” (Castilho 1845: 570). Por outras palavras, na *Livraria Clássica Portuguesa, ou Coleção do melhor que nos principais escritores portugueses, assim pro-sadores como poetas, se encontra*, “[f]orcejava Castilho tornar aceito das massas o amor dos antigos escritores, que tanto valiam, e tão desprezados jaziam, nas suas encadernações velhas e feias de pergaminho ou carneira, ao longo das estantes das bibliotecas” (Castilho 1930: 245). Foram vinte e cinco volumes com “excertos, tão fadigosamente escolhidos” de autores como Manuel Bernardes, “o mais opulento de linguagem pátria” (Castilho 1845: 570), Bocage, António Ferreira, João de Lucena, Fernão Mendes Pinto, Garcia de Resende, entre outros; “da leitura desses fragmentos nascia na turba leitora muito amor à sua Língua, e daí muito amor também à sua terra”, como resume Júlio de Castilho (1930: 249), que relaciona o aparecimento desta coleção com a defesa da língua, depois que o Romantismo iniciou a sua corrosão (1930: 246). Recordando as intenções do pai, afirma: “Imaginou Castilho que uma publicação dos clássicos libertada do supérfluo, e impressa em volumes portáteis, e baratíssimos, seria a melhor e mais acertada propaganda no bom sentido. Assim, ao passo que a Língua portuguesa hodierna se enriquecia com o pecúlio científico e artístico, também se enriquecia com a soma enorme de frases e vocábulos antigos desprezados e esquecidos pelo uso ignorante” (Castilho 1930: 247). A iniciativa durou pouco tempo, interrompida em 1846 com a partida de José para o Brasil e de António para os Açores (Castilho 1930: 251).

¹³⁹ “Esta publicação”, informa o DBP (VII: 155-156) sobre a *Revista Popular*, “foi fundada pelo sr. Francisco Pereira de Almeida (...) de sociedade com o sr. J. M. Baptista Coelho, artista gravador. Mais tarde passou a ser seu proprietário e redactor principal o sr. Joaquim Henriques Fradesso da Silveira, tendo por colaboradores o dito sr. Pereira de Almeida, e os srs. José Maria Latino Coelho, e Augusto José Gonçalves Lima”.

Houve ainda outros projectos de edição dos clássicos, perspectivados desde cedo. Fernando Venâncio (1998: 161-164) recorda tentativas de José da Fonseca (*Prosas selectas ou escolha dos melhores lugares dos autores portugueses antigos e modernos*, 1837) e de Herculano (n’*O Panorama*, 1839). Deve mencionar-se a colecção d’*O Mosaico*, anunciada em 1840. No artigo “Brados em Prol da Literatura Nacional”, Francisco Manuel Raposo de Almeida (assinando R. d’A.) reclamava: “Quereis conservar a linguagem primitiva duma Nação? Fazei vulgares os seus clássicos; que sua leitura vigiará pela virgindade da frase nacional”. São apenas nomeados Luís de Camões, António Vieira, João de Barros e Frei Luís de Sousa (Almeida 1840a: 13). A resposta ao “brado” virá no número seguinte, pelo mesmo autor, que anuncia o plano de *O Mosaico* publicar uma *Livraria Selecta dos Autores Portugueses* (volta a mencionar unicamente Vieira, João de Barros, Frei Luís de Sousa e Camões). No fim do texto, assegura Raposo de Almeida que “nosso principal fito [é] vulgarizar a nossa empresa; e abstraindo-nos do círculo do interesse, que tantos escritores hão fitado, em despeito das classes apoucadas, resolvemos dar cada volume da maneira indicada” num preço reduzido¹⁴⁰.

Defensor de um projecto semelhante e com objectivos afins, é enigmática a omissão por parte do autor do texto da *Revista Popular*¹⁴¹, a que se tem vindo a fazer menção, da existência de alguma dessas colecções, sobretudo a dos Castilhos. Continuado no mesmo ano de 1848 (número 23), o articulista insiste na vantagem de tratar do tema dos autores clássicos da literatura. O seu propósito não é, porém, “fazer pedantes, nem preferir o absurdo sistema do nosso ensino, ao verdadeiro ensino popular, àquele que se inacula em todos os ânimos, que abrange todas as classes e todas as capacidades, e que aproveita a todos os mesteres da vida” (1848: 180). No entanto, é necessário “chamar a atenção, excitar a leitura dos nossos bons escritores, distinguir quais eles são, descobrir-lhes as imperfeições para que se evitem” (1848: 181). O propósito do autor é, assim, garantir a esses escritores um protagonismo literário exemplar: “patentear-lhes as belezas para que se aproveitem e estudem, e assim restituir à nossa língua, pouco a pouco, e sem prejuízo do aperfeiçoamento de que ela carece para que satisfaça suficientemente às necessidades que a nova civilização tem criado, essa pureza, essa valentia, essa harmonia, essa formosura, que resplandece nas obras de tantos escritores portugueses ilustres” (1848: 181). Segue-se o esclarecimento acerca da noção de “clássico”, a par-

¹⁴⁰ Almeida (1840b: 20). Não tenho notícias sobre o sucesso da iniciativa.

¹⁴¹ À circunstância de não conhecer a *Livraria Clássica*, junta-se a excessiva dependência de uma fonte anterior ao ano de 1845: no caso, as notas com que Cunha Rivara dotara a já mencionada edição das *Reflexões sobre a Língua Portuguesa*, de Francisco José Freire, em 1842 (cf. *infra*).

tir da etimologia latina¹⁴²: “Clássico, de *classes*, é palavra puramente latina, e entre os romanos adoptada com diferentes acepções; pois a empregavam já na denominação das diferentes hierarquias ou *classes*, em que se dividia a sociedade romana, já nas *escolas*, para designar o grau de adiantamento de certa espécie de discípulos, já, finalmente, para distinguir os escritores de boa nota, dos que não mereciam tal classificação” (1848: 181-182).

Na verdade, resumidamente, são estes três os sentidos que a palavra tinha em latim, de acordo com o que já se viu antes (Cap. 2, *supra*). O autor do artigo conclui que “os novos hábitos inutilizaram aquela palavra nos dois primeiros sentidos”, permanecendo todavia “para designar o escritor distinto, notável pela excelência dos seus dotes literários ou científicos” (1848: 182). Esta argumentação baseia-se, segundo nota de rodapé, em Gélio, Quintiliano e no léxico de estética de Johann Georg Sulzer (1720-1779), *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (2 vols., 1771-1774). O autor transforma a sua definição em axioma¹⁴³, citando Joaquim Heliodoro da Cunha Rivara para sustentar o ponto de vista. O uso desta autoridade permitiu-me identificar o filólogo que havia de se distinguir como bibliotecário da Biblioteca Pública Eborense como fonte de todo este débito informativo. Na verdade, tinha sido Cunha Rivara a esclarecer o sentido de “Autor Clássico”, sob o pretexto de Cândido Lusitano o não ter feito¹⁴⁴.

As Reflexões de Freire e as notas de Rivara

Com efeito, em *Reflexões sobre a Língua Portuguesa*, Francisco José Freire dedicou um capítulo à “Autoridade dos Autores Clássicos da Língua Portuguesa”, sem clarificar o que entendia por esse termo. Salienta que “a principalíssima qualidade, que deve ter qualquer Escritor, é a pureza da linguagem, em que escreve (...). Esta propriedade consiste em usar daqueles vocábulos, daquelas frases, e idiotismos, que constituem o distintivo, e índole legítima

¹⁴² A língua latina, origem da portuguesa, foi aquela em que se “buscaram os máximos elementos do (...) aperfeiçoamento” do português, que “tem no seu vocabulário uma imensidade de palavras e frases, que correspondem a frases e palavras latinas, arredondadas, porém, pelo *ore rotundo* da nossa nação” (1848: 181). Sobre a origem do português, em rodapé, o articulista comenta: “Ninguém lido ignora, que foi o romano rústico, alterado pelas invasões dos bárbaros do norte, e convertido depois na língua chamada *romance*, a origem das línguas modernas. O romano clássico entrou em muito pouco na sua organização, e só depois das restauração das letras, é que, começou de estender-se a influência clássica a todas as línguas, sendo a nossa a que mais se apropriou das belezas da latina, pela homogeneidade de muitos dos elementos de sua formação” (1848: 181).

¹⁴³ “Está assim provado, sem que seja necessário aduzir mais provas, e sem trazer para aqui argumentos fastidiosos e inúteis numa publicação como esta, que não quer estabelecer *cursos*; mas só (...) fazer ver, palpar e sentir a utilidade de toda a espécie de conhecimentos, está provado, repetimos, que a *palavra* e a *ideia* de clássico, é uma palavra e uma ideia que, como muitas outras, nos veio dos romanos” (1848: 182).

¹⁴⁴ É também Rivara (in Freire 1842 I: 157-163) quem convoca para a sua argumentação em torno de “autor clássico” as autoridades anteriormente nomeadas, com a curiosidade de antepor a *História de S. Domingos*, de Fr. Luís de Sousa (inexactamente confundido com Vieira: p. 162), à obra de Sulzer atrás indicada (sobre a obra de Fr. Luís de Sousa, v. Castro 1997: 1059-1060).

do idioma, em que se escreve”. Afastando desta maneira a carência de recurso ao estrangeirismo, defende que “[p]ara se conseguir esta necessária perfeição não há senão seguir os vestígios dos Autores Clássicos, que têm cada uma das línguas cultas” (Freire 1842 I: 5). De acordo com o que foi dito, Cunha Rivara redige uma nota àquela reflexão, depurando o significado da expressão. Afirma ele que, em 1840, a Academia das Ciências tinha tido por incumbência, “[d]eterminar o que se deve entender por Autor Clássico, com respeito ao estudo das línguas: fazendo aplicação desta doutrina aos escritores portugueses, e dando um catálogo dos que merecem este nome”¹⁴⁵. Tal “quesito” não teve consequências. Havendo, de facto, falta de concordância sobre os autores que são clássicos e em que época “se devem procurar”¹⁴⁶. Deste modo, defende o bibliotecário, clássicos são “os escritores, que na república das letras se avantajavam aos outros assim no cabedal da ciência, como no conhecimento e recto uso da língua, em que escreviam”¹⁴⁷. Revisita o contexto em que a palavra ocorre em Quintiliano (*Inst.* 1.2), de onde depreende que clássicos são “aqueles que, por deverem servir de modelo, são por isso com preferência escolhidos para a instrução da mocidade nas escolas” (Rivara in Freire 1842 I: 159). Depois de outros exemplos, Cunha Rivara (in Freire 1842 I: 160) é conduzido à conclusão de que clássicos são os autores “mais insígnies na pureza da linguagem, na propriedade da frase, e na elegância do estilo”.

Não obstante o aprofundamento da explicação, o filólogo-editor elucida também o que entende serem os “dotes, de que depende a (...) perfeição”. Assim, servindo-se da informação de José Vicente Gomes de Moura¹⁴⁸, caracteriza a linguagem perfeita como aquela que é “clara”, “copiosa”, “breve”, “fluente e fluida”, “viva e versátil”. O anotador das *Reflexões* de Freire concretiza que condições são necessárias para que tais exigências se manifestem: “Será (...) *Clássico* aquele *Autor*, que ou concorrer para elevar a sua língua ao maior grau de perfeição em cada um destes dotes, ou souber servir-se rectamente dela já aperfeiçoada, praticando sem mancha nos seus escritos (...) a pureza da linguagem”¹⁴⁹, a propriedade

¹⁴⁵ Rivara in Freire (1842 I: 158). Itálico no original.

¹⁴⁶ Rivara in Freire (1842 I: 162). F. J. Freire (1842 I: 7-15) havia identificado, nas *Reflexões*, o escol considerado nessa categoria: João de Barros, Fr. Bernardo de Brito, Fr. Luís de Sousa, D. Fr. Marcos de Lisboa, P.^o António Vieira (Cap. 3, *supra*), Jacinto Freire de Andrada, Júlio de Melo e Castro, Fr. Domingos Teixeira, Duarte Ribeiro de Macedo, Manuel Rodrigues Leitão, Francisco Rodrigues Lobo, Manuel Severim de Faria, D. Francisco Manuel de Melo, P.^o João de Lucena, P.^o Francisco de Sousa, Fr. António das Chagas, P.^o Bartolomeu do Quental, P.^o Manuel Bernardes e D. Luís de Meneses.

¹⁴⁷ Rivara in Freire (1842 I: 159). Note-se que ao puro domínio linguístico se alia a erudição (ciência).

¹⁴⁸ Moura (1823: 19-21). Ao citar este trecho de Rivara, o articulista da *Revista Popular* também refere esta fonte.

¹⁴⁹ “A pureza da linguagem, para não usar de palavras ou estranhas à língua, ou reprovadas pelo uso razoável; e evitar assim os barbarismo, arcaísmos, e solecismos” (Rivara in Freire 1842 I: 161).

da frase¹⁵⁰, e a elegância do estilo¹⁵¹” (Rivara in Freire 1842 I: 160-161). Assim formalizada, a definição de clássico é recebida com aplauso no artigo da *Revista Popular*, onde surge citada (1848: 182):

Esta definição, que é a melhor que temos visto, serve-nos para responder vitoriosamente no ponto em que vamos tocar, e que rigorosa e razoavelmente se segue a este: devemos ir buscar exclusivamente os clássicos ao quinhentismo ou seiscentismo; porque foi nesta época em que mais floresceu a boa linguagem portuguesa, e em que chegou àquele grau de perfeição, que a tornaram apta a satisfazer todas as necessidades?

A resposta é óbvia — só algum obstinado pode persistir em sustentar um absurdo de semelhante natureza. Não somos, pois, quinhentistas, nem seiscentistas, exclusivamente, nem cremos que o seja alguém que tenha um pouco de senso comum.

E, concordando com os nossos mais finos críticos, diremos que, fazendo pouco cabedal da questão de tempo, consideraremos *clássico, qualquer escritor*, que satisfizer às condições que a definição aponta.

O autor anónimo legitima de forma muito explícita a hipótese de um escritor moderno ou contemporâneo, conquanto cumpra o requisito da perfeição, ser considerado clássico — e aqui surge uma inovação que o distancia da sua fonte mais próxima¹⁵², ao mesmo tempo que se perfila junto de teorizadores como Horácio.

Tais enunciados e acepções permitem asseverar que “clássico” é, desde a Antiguidade, aquele escritor em se buscam “a pureza e propriedade das palavras” e que serve “para a segurança nas regras da Gramática” (Freire 1842 I: 18). Trata-se, portanto, daquele autor modelo investido com uma autoridade que o Romantismo português nunca pretendeu revogar.

¹⁵⁰ “A *propriedade da frase* para que cada ideia seja exprimida pela palavra ou frase, que mais propriamente a representa, a fim de que o ouvinte ou leitor possa cabalmente entender o pensamento do *Autor*” (Rivara in Freire 1842 I: 161).

¹⁵¹ “A *elegância do estilo* para que as palavras, escolhidas com as condições das duas regras antecedentes, sejam dispostas por tal ordem e proporção, que indiquem na mente do *Autor* as ideias arranjadas segundo as suas mais convenientes e luminosas relações” (Rivara in Freire 1842 I: 161).

¹⁵² Todos os escritores identificados por Cândido Lusitano como clássicos podem integrar-se na categoria de *ueteres*, pois escreveram numa época anterior.

Secção II.

FORMAS DE ACESSO À ANTIGUIDADE

Capítulo 1.

UM REPOSITÓRIO DE EXEMPLOS

No primeiro capítulo de *Amor de Perdição* (1862), depois de contar os sucessos que levaram ao casamento do pouco encantador Domingos Botelho com D. Rita Preciosa, dama do Paço, e a sua instalação em Vila Real no ano do nascimento de Simão (1784), o narrador revela, em focalização interna, os pensamentos do pai do protagonista (Castelo Branco 2007: 157):

Via-se sinceramente feio, e conhecia Rita cada vez mais em flor, e mais enfadada no trato íntimo. Nenhum exemplo da história antiga, exemplo de amor sem quebra entre o esposo deforme e a esposa linda, lhe ocorria. Um só lhe mortificava a memória, e esse, conquanto fosse da fábula, era-lhe avesso, e vinha a ser o casamento de Vénus e Vulcano. Lembavam-lhe as redes que o ferreiro coxo fabricara para apanhar os deuses adúlteros, e assombrava-se da paciência daquele marido. Entre si, dizia ele, que, erguido o véu da perfídia, nem se queixaria a Júpiter, nem armaria ratoeiras aos primos.

Esta preocupação não terá, na economia da narrativa, grande relevância: além de simples contextualização dos factos memoráveis da família, ela apenas serve para vincar as diferenças de personalidade dos pais de Simão, que actuarão de forma desigual no momento da desgraça do filho. No entanto, a atitude de contraste entre a situação que Domingos Botelho vive e o exemplo que colhe da Antiguidade é significativa para o presente estudo: não só patenteia o cuidado de Domingos em espelhar a sua experiência numa história imaginária provinda do passado, “conquanto fosse da fábula”, mas potencia ainda a função da Antiguidade como lugar instrutivo, destinando-lhe um papel exemplar, ou seja, formando uma realidade de que se extrai um modelo a seguir¹.

Subsídios de Valério Máximo

A identificação do presente com o passado prolonga a tradição antiga da aprendizagem a partir de modelos de vida divulgados pela História², ou por obras como a de Valério Máximo, que coligiu um repositório de *Facta et Dicta Memorabilia*, apresentada nos seguintes termos: *Vrbium Romae exterarumque gentium facta simul ac dicta memoratu digna (...) ab inlustribus electa auctoribus digerere constitui, ut documenta sumere uolentibus longae*

¹ A palavra *exemplum* designa “proprement l’objet distingué des autres et mis à part pour servir de modèle” (Ernout-Meillet 2001 *s.u.*; cf. OLD *s.u.*) e relaciona-se etimologicamente com o verbo *eximo* (“retirar”); cf. Pereira (1997).

² Cic. *De Orat.* 2.9.36, designa-a como *magistra uitae* (“mestra da vida”); cf. Nobre (2011b: 255-256).

*inquisitionis labor absit*³. Tal difusão de exemplos e modelos conheceu, ao longo do século XIX, diversas manifestações. Com efeito, além de presente em diversos textos doutrinários sobre pedagogia, foram várias as publicações periódicas que se preocuparam em divulgar episódios recolhidos de relatos da Antiguidade Clássica (incluindo fábulas e apólogos), para deles se retirar uma lição semelhante àquela aprendida por Domingos Botelho, pelo que a literatura não será alheia à inculcação de valores moralmente pertinentes para a sociedade burguesa do século XIX (conservadora e católica) por meio da vulgarização desses paradigmas comportamentais.

O Ramallete, impresso entre 1837 e 1844, é uma das publicações em que é evidente uma função parenética de exemplos, muitas vezes em resposta a uma moda reconhecidamente moralizadora do século XIX. De facto, este *Jornal d'Instrução e Recreio*, de que foram redactores os irmãos Francisco e João Xavier Pereira da Silva (DBP III: 93), incluiu nas rubricas “Pensamentos Diversos”, “Miscelânea” ou “Anedotas” sentenças ou ditos memoráveis e pequenos quadros que veiculavam precisamente ensinamentos retirados de situações vividas ou frases famosas proferidas por personalidades gregas e romanas. Esta circunstância realça o prestígio dos escritores e heróis da Antiguidade, cujo nome era suporte de autoridade e símbolo do verdadeiro conhecimento⁴.

Esses episódios e ditos configuram, portanto, verdadeiras lições dos sábios da Antiguidade dadas à sociedade moderna, como demonstram as anedotas que criticam o vício do jogo, usando a autoridade histórica de Catão Censor⁵ e de Platão⁶: o filósofo, “vendo um jovem ocupado a jogar lhe fez vivas admoestações. É um jogo muito insignificante, e é só por divertimento lhe disse o mancebo. Ah! Está bom, tens em pouca conta, lhe tornou o sábio, o hábito do jogo que vais adquirindo!” A reacção do discípulo de Sócrates adquire um aspecto de advertência, que lhe confere um tom profético, como profético é também o texto “Consequências do Jogo”: “Catão o Censor não cessava de gritar aos Romanos: ‘Cidadãos, fugi dos jogos de parar.’ O vinho, a cólera, e o jogo, dizem os rabinos, nos mostram tais quais nós somos. ‘Eu não jogo diz um grande político, porque não quero dar a chave da minha alma’”. Com efeito, se se recordar o ambiente libertino descrito em *Memórias de um Doido*, de Lopes

³ V. Max. 1. *praef.*: “Compilei tematicamente os factos e também os ditos de Roma e dos povos estrangeiros dignos de memória (...), escolhidos a partir dos autores mais conhecidos, a fim de evitar o trabalho de longa pesquisa a quem quiser adoptar os exemplos”. A obra, citada pela edição de C. Kempf (Valerius Maximus 1966), está estruturada em rubricas, mas os títulos não são originais.

⁴ Recorde-se que o escopo da análise se restringe aos exemplos da Antiguidade; esta não foi, todavia, a única tradição a que os românticos recorreram para a doutrinação de vida que levaram a cabo em diversos momentos do século XIX, período em que a matriz cultural francesa tem uma enorme preponderância.

⁵ “Consequências do jogo”, *O Ramallete*, 268 (1843): 118-119.

⁶ “Platão e um jogador”, *O Ramallete*, 269 (1843): 127.

de Mendonça (1.^a ed. 1849; 2.^a 1859), percebe-se como este vício poderia ter consequências negativas⁷.

Importa sublinhar que estas curtas narrativas d'*O Ramalhete* quase nunca mencionam nem autor (quando são traduções ou paráfrases) nem a fonte da informação, o que me permite duvidar, em diversas ocasiões, do subsídio directo dos textos antigos originais que identifiquei como testemunho do que é contado. Considerem-se alguns desses textos, seleccionados de entre muitos outros⁸, atendendo à relação que eles mantiveram com as versões da Antiguidade. Por apresentarem excepcionalmente a indicação de autor (Valério Máximo), “Infâmia de uma Mulher Romana”⁹ e “Gaio Mário”¹⁰ merecem um reparo especial¹¹. O primeiro texto descreve:

De Túlia, mulher Romana, filha de Sérvio Túlio, escreveu Valério Máximo, que caminhando pelas ruas de Roma, em uma carruagem para casa do seu amado Tarquínio, chegara a certa paragem onde espantados os cavalos, pararam sem querer passar adiante. Perguntando ao cocheiro a causa, respondeu-lhe este: Senhora, está o cadáver de um homem na rua, e disto se espantam os brutos, e não querem passar adiante. Túlia a quem o seu amor não permitia limites, lhe disse: homem vil, não sabes pisar os mortos, como romperás por entre os vivos? Senhora, replicou o criado: atendei, que é o cadáver de vosso pai. Túlia cheia de furor o repreendeu, dizendo: pisa, atropela, e passa; que assim importa eu vá gozar nos braços do meu amado Tarquínio (o qual tinha sido o homicida de seu pai.) E foi esta acção tida e avaliada por perversidade tamanha, que não só granjeou a Túlia uma eterna infâmia, mas ainda à rua, e bairro onde se fez esta impiedade, ficando com ignomínia perpetuamente chamando-se a rua da maldade. Pois tão inumana e ímpia foi julgada dos Romanos a bárbara e tirana acção desta filha.

Trata-se, efectivamente, de um episódio que Valério Máximo recolheu nos *Facta et Dicta Memorabilia*¹² submetido a um exercício de amplificação narrativa. Esse alongamento, algo

⁷ Será efectivamente o jogo a precipitar o protagonista, Maurício, na ruína financeira: “Fora o jogo que o conduziria àquele terrível extremo” (Mendonça 1982: 107; cf. França 1982: 28). Prenuncia-se o interesse realista pelos ambientes mundanos do vício, aproximação que o próprio vocabulário (“olheiro”, “pato”: Mendonça 1982: 77) legitima.

⁸ Sobre a História (lendária ou não) de Roma, v., e.g., “Adeus de Bruto e de Pórcia” (n.º 164, 1841, p. 98) ou “César saudado pelas aves” (n.º 195, 1841, p. 351). Sobre anedotas gregas, v., e.g. “Resposta de Licurgo” (n.º 215, 1842, p. 103), “Diógenes acusado” (n.º 218, 1842, p. 128), “Diógenes” (n.º 245, 1842, p. 342), “Zopiros” (n.º 253, 1842, p. 410). Assuntos tratados com mais desenvolvimento foram informações puramente históricas em “Cartago”, por J. X. (n.º 70, 1839, pp. 155-157), “Os três Apícios” (n.º 160, 1841, p. 67), “Dos Costumes, Comércio, Jogos e Teatros dos Gregos”, por J. J. da Silva Pereira (n.ºs 162 e 163, 1841, pp. 82-83 e 89-91), “Filémon, Poeta Grego” (n.º 277, 1843, p. 190-191), por J. X., ou “Catilina” (n.º 268, 1843, p. 118). J. X. são as iniciais de um dos redactores, João Xavier Pereira da Silva.

⁹ Publicado no n.º 258 (1843): p. 38. No mesmo fascículo, “Sérvio Galba” aponta Salviano como fonte.

¹⁰ *O Ramalhete*, 265 (1843): 95.

¹¹ É a primeira vez que no século XIX se traduz Valério Máximo para português; a tradução de Francisco Paula de Santa Clara virá a lume apenas em 1863.

¹² Por sua vez, recolhido de Liv. 1.48.6-7, onde se lê: “Quando [indo da Cúria, onde estivera com Tarquínio] se recolhia a casa e estava já a chegar ao cimo da rua Cípria (...), ao virar a carruagem à direita para a rua Úrbia que a levaria até à colina do Esquilino, o cocheiro estacou aterrado. Puxando as rédeas, apontou à sua senhora o corpo trucidado de Sérvio jazendo no chão. É daqui que se conta um medonho e desumano crime, e o local evo-

perturbado em termos lógicos (se segue na carruagem, Túlia não ia caminhando, por exemplo), não acrescenta quaisquer pormenores ao discurso latino, acabando por se tornar iterativo da ignomínia que pretende exemplificar, como se percebe da leitura do original:

*cum carpento ueheretur et is, qui iumenta agebat, succussis frenis constitisset, repentinae morae causam requisivit, et ut comperit corpus patris Seruii Tulli occisi ibi iacere, supra id duci uehiculum iussit, quo celerius in complexum interfectoris eius Tarquinii ueniret. qua tam impia tamque probrosa festinatione non solum se aeterna infamia, sed etiam ipsum uicum cognomine sceleris conmaculauit.*¹³

Cotejando as duas versões¹⁴, percebe-se que o tradutor não se limitou a traduzir do latim, tendo acrescentado elementos patéticos, como o abrandamento da velocidade discursiva ao inserir a gradação “cadáver de um homem” — “cadáver de vosso pai” e o diálogo entre Túlia e o cocheiro (conferindo vivacidade à cena). Seguindo a tradição fabulística, adiciona-se ainda uma moralidade: “Pois tão inumana e ímpia foi julgada dos Romanos a bárbara e tirana acção desta filha”¹⁵.

No outro exemplo, “Gaio Mário”, lê-se: “Indo um verdugo tirar a vida a Gaio Mário, que havia sido Cônsul Romano (escreveu Valério Máximo) vendo a majestade, e gravidade do seu rosto ficara suspenso; e cheio de pavor, e espanto, se retirara, não se atrevendo a feri-lo, nem ofendê-lo: o que sabido o povo, o puseram em liberdade”. A narrativa tem efectivamente por base o relato de Valério Máximo: *missus enim ad eum occidendum in priuata domo Minturnis clausum seruus publicus natione Cimber et senem et inermem et squalore obstrictum strictum gladium tenens adgredi non sustinuit et claritate uiri obcaecatus abiecto ferro attonitus inde ac tremens fugit*¹⁶. Desmerecendo pormenores como o local de nascimento do

ca-o: a Rua do Crime. Nele, diz-se que Túlia, fora de si, perseguida pelas Fúrias da irmã e do marido, fez o carro passar sobre o corpo do pai. E no veículo ensanguentado trouxe sangue do pai assassinado, ficando ela própria também manchada e contaminada, para junto dos seus penates e dos do seu esposo, pela cólera dos quais desfecho semelhante em breve se seguiria ao péssimo início do reinado” (trad. Alberto in Lívio 1999: *ad loc.*).

¹³ 9.11.1: “Quando era levada numa carroça e aquele que guiava os jumentos a fez parar sacudindo os freios, perguntou o motivo da repentina demora. E, tendo sido informada de que o corpo do pai, Sérvio Túlio, jazia ali, ordenou que o veículo lhe passasse por cima, a fim de abraçar mais rapidamente Tarquínio, assassino daquele. De tal maneira ímpia e vergonhosa, com a pressa, não só lançou contra si uma infâmia eterna, mas também manchou aquele bairro com o nome do crime”.

¹⁴ Ou a do já citado modelo liviano.

¹⁵ Nas versões de Tito Lívio e de Valério Máximo, o episódio tem assumidamente um contexto político; n’*O Ramalhete* adquire uma natureza moral, fruto de uma experiência amorosa. O facto de Túlia ir para a casa do amado é uma inovação sugerida em Valério Máximo (e hiperbolizada no jornal português), quando Lívio narra que ela vinha de lá. Só esta mudança de movimento permite exagerar o desejo de estar junto de Tarquínio.

¹⁶ 2.10.6: “Enclausurado [Mário] numa casa privada em Minturno, foi enviado para o liquidar um servo público, cimbro de nação; sustendo o gládio, não ousou agredir o velho inermem e coberto de sujidade; e obcecado pela notoriedade do homem, deixou cair a espada, e fugiu de lá estupefacto e a tremer”.

escravo (que Plutarco questiona¹⁷), o facto de Mário ser velho e de estar desarmado e sujo, *O Ramallete* mantém as informações do original, beneficiando a moralidade da reverência que um simples rosto de majestade e gravidade potenciava.

Textos sem autor nomeado

Ainda que não exprimam a fonte da narrativa, consideram-se de seguida alguns textos de que foi possível identificar a origem, tendo sido seleccionados passos pela diversidade dos autores que lhes serviram de base e pelas diferentes moralidades que deles resultam. Apresentando sumariamente a figura de Súbrio Flavo (inexactamente denominado Rúbio Flávio), “Heroísmo de um Romano”¹⁸ repete um episódio narrado por Tácito. Pelo título antecipa-se a valorização do exemplo: “Um cidadão romano (...), tendo sido condenado injustamente a ser decapitado, o executor lhe disse que estendesse o pescoço e recebesse o golpe com coragem: ‘Dá-o tu também com coragem que eu estou pronto’, lhe respondeu ele, estendendo o pescoço”. Relatado nos *Annales*, na sequência da punição de personalidades envolvidas na conjura de Pisão¹⁹, o texto do historiador romano descreve:

*poena Flavi Veianio Nigro tribuno mandatur. is proximo in agro scrobem effodi iussit, quam Flavius ut humilem et angustam increpans, circumstantibus militibus, ‘ne hoc quidem’ inquit ‘ex disciplina’. admonitusque fortiter protendere ceruicem, ‘utinam’ ait ‘tu tam fortiter ferias!’ et ille multum tremens, cum uix duobus ictibus caput amputauisset, saeuitiam apud Neronem iactauit, sesquiplaga interfectum a se dicendo.*²⁰

Subtraindo o lado mais cru pela necessidade de segundo golpe, ou outras indicações de contexto histórico (seria fácil nomear Nero, cuja imagem sempre foi negativa: Cap. 6, Sec. IV), o texto exemplar d’*O Ramallete* realça apenas o modelo de coragem e inteireza moral no momento de aceitar a morte. Além disso, denomina-o “cidadão romano”²¹, ainda que ele seja referido por Tácito apenas como sendo tribuno (desloca-se a atenção da patente militar para a

¹⁷ De facto, também Plutarco relata o episódio na *Vida de Mário* (39), onde diz que um bárbaro, gaulês ou cimbro, exclamou, depois de tentar cumprir as ordens de morte, οὐ δύνάμει Γάιον Μάριον ἀποκτεῖναι (“não consigo matar Gaio Mário”). Depois disto, Mário foi enviado para o exílio.

¹⁸ *O Ramallete*, 269 (1843): 127.

¹⁹ O episódio também surge no relato de Dion Cássio (62.24.2), que escreve Flávio.

²⁰ Tac. *Ann.* 15.67. As citações dos *Annales* de Tácito seguem a edição de Wellesley (Tacitus 1986). Trad. Carvalho in Tácito (1830 II: *ad loc.*): “O suplício de Flávio foi incumbido ao tribuno Vejano Nigro, o qual mandando abrir uma cova em um campo vizinho, que pareceu a Flávio mui pouco larga e profunda, foi increpado por ele na presença dos soldados, dizendo-lhe: ‘Nem ao menos isto sabes fazer segundo as regras militares?’ Recomendando-lhe depois o tribuno que estendesse bem e com valor o pescoço, — *tanto valor tenhas tu*, lhe respondeu ele, *para descarregar o golpe sobre mim!* E com efeito muita razão tinha para assim lhe falar; porque Vejano, a tremer, apenas por duas vezes lhe pôde levar a cabeça, do que foi gloriar-se a Nero, dizendo-lhe que em lugar de uma lhe havia dado duas mortes”. (Onde se lê Flávio e Vejano deveria ler-se Flavo e Veânio.)

²¹ Sendo tribuno, a sentença é cumprida por um companheiro de armas (Miller 2001: 119).

condição civil). Na narrativa tacitiana, Súbrio está implicado na conjura, e tornar-se-á, juntamente com a escrava Epícaris, um símbolo de resistência contra a tirania de Nero; ignorando-se assim aspectos políticos, só moralmente o redactor d'*O Ramallete* pode ter escrito que foi “condenado injustamente”.

A breve narrativa “O dinheiro não cheira mal” é retirada do número 302²², onde se lê: “Quando Tito, filho do imperador Vespasiano estranhou a seu pai, que impusesse, e arrecadasse impostos até das cousas imundas, chegando-lhe o pai o dinheiro ao nariz, lhe disse: — Pois este dinheiro cheira mal?” Com efeito, a anedota é baseada no relato de Suetónio (*Ves.* 23.3), substituindo eufemisticamente *urina* por “cousas imundas” (e com a consequente eliminação da segunda referência, *lotium*, com o mesmo significado), mantendo todavia as personagens envolvidas: *reprehendenti filio Tito, quod etiam urinae uetigal commentus esset, pecuniam ex prima pensione admouit ad nares, sciscitans num odore offenderetur; et illo negante: atquin, inquit, e lotio est*²³. Vespasiano ficou na História como um príncipe avaro e bem-humorado²⁴, como esta narrativa documenta. A crítica, que se pode estender à emergente sociedade burguesa e capitalista no Portugal de oitocentos, sugere que o dinheiro até pode provir da imundície, mas o que importa, afinal, é o lucro.

A “Vergonha de Pompeio”²⁵ dava conta da derrota deste general, humildemente assumida: “No dia imediato à batalha de Farsália, o grande Pompeio vencido por César, se retirava para Laresce [*sic*]. Todo o povo veio ao seu encontro: ‘Meus amigos, lhe disse o infeliz general, eu não mereço tais honras: ide-as fazer ao meu feliz rival’”. A fonte deste exemplo é Plutarco, que narra: τῶν δὲ Μιτυληναίων τὸν Πομπήιον ἀσπασαμένων καὶ παρακαλούντων εἰσελθεῖν εἰς τὴν πόλιν, οὐκ ἠθέλησεν, ἀλλὰ κακέινους ἐκέλευσε τῷ κρατοῦντι πείθεσθαι καὶ θαρρεῖν· εὐγνώμονα γὰρ εἶναι Καίσαρα καὶ χρηστόν²⁶. As diferenças entre as duas versões e o erro no topónimo denunciam que o autor não usou (ou não soube interpretar) a versão grega original, sendo por isso possível considerar que a informação foi mediada por outro testemunho. No entanto, verter um enunciado citado em discurso indirecto noutro em discurso direc-

²² Edição de 1843 (p. 400).

²³ Segue-se a edição de M. Ihm (Suetonius 1993). Trad. Simões in Suetónio (2007: *ad loc.*): “Seu filho Tito censurava-o um dia por ter lançado imposto até sobre a própria urina; Vespasiano chegou-lhe ao nariz o primeiro dinheiro cobrado por esse imposto e perguntou-lhe se cheirava mal. Respondeu-lhe Ti-to que não: ‘No entanto, tornou-lhe, provém da urina’”.

²⁴ O lado satírico de Vespasiano terá, na *Vita* que Suetónio lhe dedicou, momento culminante no leito de morte: *uae, inquit, puto deus fio* (*Ves.* 23.4: “ai! — disse — penso que me estou a tornar um deus”).

²⁵ *O Ramallete*, 271 (11 de Maio de 1843): 142.

²⁶ *Vida de Pompeio* (75.2). Traduzo a partir da edição de K. Ziegler (Plutarchus 1973): “Tendo os [habitantes] de Mitilene acolhido afectuosamente e convidado Pompeio a entrar na cidade, ele não consentiu; incentivou-os a obedecer e a ter confiança no vencedor, pois César tinha bons sentimentos e era virtuoso”.

to torna (como se viu em outros casos) a cena mais viva. É deste patético que o leitor retira a lição, transformada em *sententia*.

Os oradores gregos Ésquines e Demóstenes protagonizam uma anedota de 11 de Maio de 1843 (n.º 271, p. 142):

O célebre Ésquines, rival e quase igual a Demóstenes tendo acusado este grande orador de traição, e não tendo podido provar suas calúnias, foi banido de Atenas, a rogos e instâncias do Povo. O vencedor usou da vitória como herói; porque no momento que Ésquines saía de Atenas para ir para Rodes, foi detido pelo seu rival que com a bolsa na mão, o obrigou a aceitar uma grande soma, para o indemnizar de alguma sorte, da perda que acabava de ter dos seus bens, por sua imprudência. Ésquines espantado de uma generosidade tão heróica exclamou:

“Como deixarei eu a Pátria, aonde me fica um inimigo tão magnânimo; e que talvez fora dela não ache um amigo que se assemelhe a ele!”

Realce-se a valorização dos oradores, vagamente sugerida pelos adjectivos “célebre” e “grande”, ainda que a história pretenda sublinhar o lado humano e exemplar da atitude de Demóstenes²⁷, elevado à categoria de herói (note-se o campo lexical da competição nos vocábulos “rival”, que surge duas vezes, “vencedor”, “vitória”, “herói”, “heróica” e “inimigo”).

Plutarco relata parcialmente este sucesso na *Vida de Demóstenes*: οἱ τοῖς ἐλαύνουσι τὸν Δημοσθένη τότε πλεῖστον δυναμένοις καὶ μακεδονίζουσιν οὐ προήκαντο τὴν κατ’ αὐτοῦ ψήφον, ἀλλ’ οὕτω λαμπρῶς ἀπέλυσαν, ὥστε τὸ πέμπτον μέρος τῶν ψήφων Αἰσχίνην μὴ μεταλαβεῖν. ἐκεῖνος μὲν οὖν εὐθὺς ἐκ τῆς πόλεως ὄχρετ’ ἀπιὼν καὶ περὶ Ῥόδον καὶ Ἰωνίαν σοφιστεύων κατεβίωσε²⁸. A resposta de Demóstenes às acusações de Ésquines é a conhecida *Oração da Coroa*, obra-prima do orador grego²⁹. Não tendo encontrado testemunho antigo que reconstrua o texto d’*O Ramalhete* na íntegra, pode concluir-se que existiu mediação ou contaminação de outras fontes, pois, tal como os exemplos anteriores documentam, é pouco provável que ele tenha resultado da imaginação dos redactores.

Um exemplo de justiça é ensinado por Alexandre Magno³⁰: “Quando na presença do grande Alexandre, faziam a acusação de algum réu, tinha o costume enquanto o acusador falava de tapar um dos ouvidos com a mão; e como lhe perguntassem a razão deste uso: É, respondeu ele porque guardo o outro para o acusado”. Mais uma vez, é Plutarco quem conta o

²⁷ Provavelmente da mesma fonte, foi colhido “Estímulo”, publicado no n.º 327 (de 6 de Junho de 1844, pp. 182-183), igualmente sobre Demóstenes.

²⁸ 24.2-3. Trad. Várzeas in Plutarco (2010: *ad loc.*): “[Os juízes] não permitiram que os perseguidores de Demóstenes votassem contra ele — apesar de serem então a maioria, os mais poderosos e partidários da causa macedónica —, mas absolveram-no de forma tão brilhante que Ésquines não conseguiu nem a quinta parte dos votos. Em consequência disto, teve de sair imediatamente da cidade e passou o resto da sua vida em Rodes e na [J]ónia como sofista” (cf. Várzeas 2010: 16-17).

²⁹ A *Oração da Coroa* havia de vir a ser traduzida por Latino Coelho em 1870 (v. Introd. 1).

³⁰ “Justiça de Alexandre”, *O Ramalhete*, 269 (1843): 127.

episódio: λέγεται δὲ καὶ τὰς δίκας διακρίνων ἐν ἀρχῇ τὰς θανατικὰς τὴν χειρὰ τῶν ὄτων τῷ ἑτέρῳ προστιθέναι τοῦ κατηγοροῦ λέγοντος, ὅπως τῷ κινδυνεύοντι καθαρὸν φυλάττεται καὶ ἀδιάβλητον³¹. A proximidade do original é flagrante, confirmando ter sido este o texto de base para a publicação portuguesa. E, de novo, o discurso indirecto torna-se directo.

Considerado o “educador da Europa”, Plutarco reúne nas *Vidas Paralelas* — “one of the most frequently and continuously read books of the Western tradition” (Lamberton 2010: 747) — um verdadeiro compêndio de moralidades (que continua, simultaneamente, a tratadística moral do autor). Por causa disso, o historiador de Queroneia conheceu uma extraordinária fama no Ocidente, tendo o seu nome passado a significar um biógrafo de homens ilustres de uma nação³². Por esse motivo, refira-se finalmente a “Carta de Plutarco a Trajano”³³. Apesar da atribuição autoral, a verdade é que se trata de um texto de Pseudo-Plutarco, tradicionalmente conhecido como *Institutio Traiani* (Pade 2007: 62-66):

Visto que deveis o império ao vosso mérito, e não às vossas intrigas, permite-me, príncipe, que aplauda as vossas virtudes, e que me felicite da minha felicidade. Se conservardes no trono a sabedoria, que vos fez digno dele nada faltará à minha alegria; porém se o poder supremo corromper a vossa alma serei exposto a mil perigos, e envergonharei-me-ei por vosso respeito. As faltas do discípulo recaem sobre o Mestre. Acusam a Séneca dos crimes de Nero. A censura não poupou Sócrates, nem Quintiliano; fizeram-nos responsáveis dos erros de seus discípulos. A vós só pertence cobrir-me de glória: sede o que sempre fostes. Domai as vossas paixões, e tomai a virtude por alvo das vossas acções. Se seguirdes estes conselhos eu me gloriarei de vo-los ter dado, e se os desprezardes esta carta provará em meu favor, e provará que vossos erros não são o fruto dos preceitos nem dos conselhos de Plutarco.

A lição a retirar do texto, que qualquer educador desejaria escrever a um discípulo, é evidente, sendo também perceptível o tom laudatório das funções pedagógicas de um mestre que vê o aluno a assumir altas funções públicas. Exalta-se a auto-reflexão e declara-se a tranquilidade da consciência de quem escreve. Para isso contribui também o uso que a carta faz do recurso aqui estudado: a convocação de exemplos antigos (Séneca, Sócrates, Quintiliano) que servem de comparação com um contexto presente (Plutarco). A tradução apresenta significa-

³¹ *Vida de Alexandre* 42.2. Trad. Silva (1991: 130): “Diz-se também que, a princípio, quando [Alexandre] julgava processos capitais, tapava um dos ouvidos com a mão enquanto o acusador falava, a fim de conservá-lo puro e imparcial a favor do acusado”.

³² É este sentido antonomástico que Camilo Castelo Branco (2011a: 33) confere à palavra na narrativa “Uma Praga Rogada nas Escadas da Força”, prevenindo: “Pelo que, a mim, humilde entre os humildes apóstolos desta ideia lúcida, coube o quinhão de trabalho, que a posteridade me devolverá em gabos e aplausos, e o futuro Plutarco dos homens ilustres desta freguesia de Cedofeita, em que tenho a honra de morar, não deixará de consignar nos fastos gloriosos” (cf. Nobre 2011c: 43).

³³ *O Ramalhete*, 35 (1838): 276.

tivas diferenças em relação ao latim³⁴, diante do qual o texto português é mais conciso, mantendo-se todavia, na essência, fiel ao original.

Como se percebe desta amostra, a variedade de situações e personagens expostas nas páginas d'*O Ramalhete* é grande, sendo igualmente amplo o acervo de fontes de onde estas informações podem ter sido recolhidas (deve ser realçado o subsídio directo de textos gregos e latinos, potenciado pelo facto de a colaboração no jornal ser assegurada por alguns classicistas³⁵). De facto, nos textos estudados não se verificou claramente a dependência de outros meios de divulgação deste conjunto de saberes, provenientes de diversas publicações periódicas estrangeiras, ou de repositórios de referência como o *Dicionário da Fábula para inteligência dos autores antigos, dos painéis e das estátuas, cujos argumentos são tirados da história poética*, de Chompré³⁶, ou o *Plutarco da Mocidade*³⁷, obras de assinalável difusão ao longo de todo o século XIX. Importa, por isso, reconhecer Valério Máximo e Plutarco como autores cuja obra se adequa ao pendor instrutivo d'*O Ramalhete*, pois deles se recolhem ilustrações que facilmente se tornam sentenças universais.

A instrução pela fábula

Em 1829, reivindicando um livro de moralidade baseado unicamente na história, que não excluísse personalidades portuguesas, à maneira daqueles dois escritores antigos, explica Almeida Garrett (2009: 162-163) na sexta carta do tratado *Da Educação*:

Um bom livro que contivesse — primeiro, histórias verdadeiras, bem escolhidas e tiradas das antigas e modernas crónicas, — segundo, vidas de homens célebres, uma espécie de Valério Máximo e Plutarco da mocidade, em que se achassem, não Gregos e

³⁴ O texto é citado por João de Salisbúria no *Policrático* 5.1: *Extat Epistola Plutarchi Traianum instruētis, quae cuiusdam politicae constitutionis exprimit sensum. Ea dicitur esse huiusmodi: Plutarcus Traiano salutem dicit. Modestiam tuam noueram non appetere principatum, quem tamen semper morum elegantia mereri studuisti. Quo quidem tanto dignior iudicaris, quanto a crimine ambitionis uideris esse remotior. Tuae itaque uirtuti congratulor et fortunae meae, si tamen recte gesseris quem probe meruisti. Alioquin te periculis et me detrahentium linguis subiectum iri non dubito, cum et ignauiam imperatorum Roma non ferat, et sermo publicus delicta discipulorum refundere soleat in praeceptores. Sic Seneca Neronis sui merito detrahentium carpitur linguis, adolescentium suorum temeritas in Quintilianum refunditur, et Socrates in pupillum suum [sc. Alcibiadem] fuisse clementior criminatur. Tu uero quiduis rectissime geres, si non recesseris a te ipso. Si primum te composueris, si tua omnia disposueris ad uirtutem, recte tibi procedent uniuersa. Politicae constitutionis maiorum uires tibi exscripsi, cui si obtemperas, Plutarcum uiuendi habes auctorem. Alioquin praesentem epistolam testem inuoco, quia in perniciem imperii non pergis auctore Plutarco*. Usada a edição Webb (Joannes Saresberiensis 1909: ad loc.).

³⁵ Principalmente Francisco António Martins Bastos e José Maria da Costa e Silva (v. *infra*).

³⁶ O *Dicionário da Fábula* conheceu assinalável publicidade desde fim do século XVIII até ao século XX (v. Cap. 8, Sec. IV).

³⁷ O *Plutarco da Mocidade*. Traduzido do Francês é uma obra publicada em 1841 (Lisboa: Tip. Rollandiana), com nova edição aumentada em 1858, onde se podem ler as biografias de carácter enciclopédico de personalidades da Antiguidade.

Romanos somente, mas varões ilustres de todos os povos, e principalmente nossos, — um livro tal preencheria todas as condições que em vão se buscam nas fábulas.

Semelhante posição inscreve textos d’*O Ramalhete* no programa pedagógico do Romantismo, sendo de assinalar, contudo, uma diferença. No mesmo tratado, Garrett (2009: 163) reage contra a prática comum de utilização de fábulas para ensinar moral às crianças, porquanto “fábula quer dizer fingimento; e fingimento é mentira; e mentira nem zombando se deve ensinar às crianças”³⁸, e *O Ramalhete*, posto que não destinado a crianças, fez publicar algumas fábulas, de acordo com as características pedagogicamente moralizantes do jornal.

Como se sabe, do acervo literário tradicional, as fábulas definem-se enquanto género ideal para cumprir uma função parenética e moralizadora: “relato quase sempre breve, de acção relativamente tensa, mas não muito sinuosa, interpretada por personagens também não excessivamente complexas (...), apontando para uma conclusão de dimensão ético-moral”, segundo Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes (2000 *s.u.* “Fábula (II)”). Os autores explicam ainda que este género se caracteriza pela “projectação pragmática”, “em função do intuito claro de moralizar, exercendo sobre o receptor uma acção que confirma as potencialidades perlocutórias que na narrativa se reconhecem”. Por isso, não será de estranhar que a moralidade aprendida naqueles quadros tivesse tido alargamento, no mesmo *Ramalhete*, com a publicação de traduções de fábulas de Fedro³⁹ ou de La Fontaine (nem sempre identificadas enquanto tal, apareciam sem menção de autor ou de tradutor)⁴⁰.

Stoffel (2012: 298), depois de garantir que na Europa a recepção de Fedro começou logo após a publicação da *editio princeps*, em 1596, informa que entre os detractores da fábula se encontram os românticos, a partir de um estudo de Lessing⁴¹ (em 1759), ele próprio fabulista, opinião que o académico desenvolve nos seguintes termos: “Through the 19th cent. (esp. among the Romantics) (...) the main point of criticism of P[haedrus] was his lack of originality”, o que acabou por fazer confinar o público da fábula às crianças, já perto do fim do século XIX (Stoffel 2012: 300). No caso português, não se encontram significativas con-

³⁸ Cortez (2001: 69) salienta “os intuitos didáctico-moralizantes de raiz neoclássica que impregnam as teses de educação” defendidas por Garrett. Defende a mesma autora (2001: 71): “As ideias de educação e entretenimento infantil continuam (...) muito presas ao figurino neoclássico e não eram realmente favoráveis ao enraizamento do conto popular ou do conto maravilhoso artístico como leitura para crianças”.

³⁹ Sobre traduções de Fedro, v. *infra* e cf. Cap. 6, Sec. II (cf. Ihm 2009: 477-479).

⁴⁰ Por exemplo, *O Ramalhete*, 56 (1839): 48, publicou “O Rato Anacoreta”, trad. por J. A. dos Santos da fábula 7.3 de La Fontaine. Cf. F. A. M. Bastos, “O Asno Enfatado”, *O Ramalhete*, 96 (1839): 367-368, com epígrafe de Fedro 1.4: *Amittit meritum proprium, qui alienum appetit* (“Perde com razão o bem próprio aquele que cobiça o alheio”, trad. Firmino in Fedro [1990]: *ad loc.*).

⁴¹ Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) estudou a obra de Plauto, Horácio e Séneca, sendo autor de tratados sobre a fábula (tratando de Esopo e Fedro), escreveu uma vida de Sócrates. A sua obra maior é *Laokoon* (Volker 2014); v. Todorov (1981: 27-44).

siderações que depreciem o estilo do fabulista, cuja obra continuava a ser importante, não só no ensino do latim⁴², como na moralização das crianças (precisamente a aplicação que Garrett critica).

São anónimas (e não indicam a proveniência) as versões de “A Vaca, a Cabra, a Ovelha associadas com o Leão”⁴³, de Fedro 1.5 (corresponde a Esopo 149 e La Fontaine 1.6), ou a fábula 1.7 do mesmo autor latino⁴⁴ (Esopo 27, La Fontaine 4.14), que cito por manter a forma poética:

Viu uma bela máscara, a Raposa.
Oh! quanto és linda, diz, especiosa!
Mas que o melhor te falta, eu diviso
Vendo-te vácuo o cérebro de sisó.

Outros textos, mais ou menos adaptados destes fabulistas, vieram a lume n’*O Ramalhete*, sendo de salientar aqueles da autoria de Pato Moniz⁴⁵, José António de Faria e Lemos⁴⁶ e sobretudo, porque se encontra identificada enquanto tal, a tradução da “Fábula primeira de Fedro”, feita por J. P. Guerra⁴⁷, de assinalável fidelidade. Com efeito, podem apenas realçar-se algumas diferenças linguísticas: o facto de o sintagma *fauce improba* (v. 3) se encontrar vertido como “ímproba fome”, quando *fauces* designa as goelas, desfazendo a metáfora original, mas garantindo variedade lexical porque se traduzirá *haustus*⁴⁸ (plural) por “goela” (singular); o nome *Laniger* (v. 6) encontra-se transformado em simples “Cordeiro”, anulando a *uariatio* latina (que, apesar disso, o tradutor manteve na versão de *latro*, v. 4, por “ladrão”); “tremendo” veicula somaticamente o sentido de *timens* (v. 6; “temendo”); a cristã e prudente substituição de *hercle* (v. 12; interjeição, “por Hércules!”) por “na verdade”; a tradução eufemística de *lacerat* (v. 13), que tem o sentido de “dilacera”, por “mata”; e a presentificação de *scripta est* (v. 14; “é escrita”) quando se trata, na realidade, de um perfeito passivo. Nenhuma destas disparidades desmerece a moralidade da história.

⁴² Circunstância que justifica a necessidade de traduções. Nesta data, estavam publicadas as versões de Manuel de Moraes Soares (*Fábulas de Fedro, escravo forro de Augusto César, traduzidas em verso dramático...*, 2.^a ed. 1805), que o DBP (VII: 67) data, incertamente, de 1786, comentando que “o tradutor mostra suficiente inteligência do original; pelo que a sua obra tem sido sempre procurada pelos escolares, que encontram nela um auxílio prestado para vencerem as dificuldades do texto latino”.

⁴³ *O Ramalhete*, 218 (1842): 128.

⁴⁴ *O Ramalhete*, 129 (1840): 232.

⁴⁵ “Fábula: O Elefante, e o Rinoceronte”, *O Ramalhete*, 42 (1838): 336; “A Jibóia, e o Macaco”, *O Ramalhete*, 43 (1838): 344; “A Raposa, e as Galinhas”, *O Ramalhete*, 44 (1838): 352; “Fábula: O cão, o pato, e o melro”, *O Ramalhete*, 57 (1839): 56.

⁴⁶ “A Rã Rebentada e o Boi”, *O Ramalhete*, 137 (1840): 292, que corresponde a Fedro 1.24 e La Fontaine 1.3.

⁴⁷ “O Lobo, e o Cordeiro”, *O Ramalhete*, 202 (1841): 405.

⁴⁸ Designa “o acto de beber” (OLD *s.u. haustus* 3), “trago” (Firmino in Fedro [1990]: *ad loc.*).

A cristalização em lugar-comum

A popularização de cenas e exemplos moralizantes da Antiguidade Clássica terá na literatura um efeito que excede o lado instrutivo insistentemente realçado. É notável que este fenómeno de cristalização do imaginário reduz a Antiguidade a mera memória etimológica e, ainda que usado como estratégia discursiva, ele não conduz a uma dinâmica de representação, contribuindo até, pelo contrário, para certa saturação criativa. Não se pode, assim, negligenciar que o uso constante de imagens estereotipadas provocou também o cansaço das formas neoclássicas, contra as quais os escritores românticos se posicionam, e que mesmo textos datados do último quartel do século XIX não ficam isentos de convencionalidade. Nesta situação encontram-se todos os tipos de textos, ficcionais ou não, que tornam, num movimento antonomástico, antropónimos e mitónimos em nomes comuns, conduzindo à perda referencial e à estagnação de conceitos. O fenómeno que se verificou com Plutarco (“biógrafo”) manifestou-se com vocábulos como musa, quimera, Safo⁴⁹, César, Apolo, Marte, Vénus, Cupido, Zéfiro, Mentor entre muitos outros, que se transformaram em verdadeiros lugares-comuns. Nesse sentido, não é de estranhar que no poema “Portugal” (o “pobre velho” que chora “Assentado à beira-mar”, vv. 1-2), João de Lemos (1859: 17-29) tenha escrito na estrofe VII:

Quem és, dize, que Hércules prostrado?
Que guerreiro? Que senhor?
Que monarca do trono derribado,
Vencido, de vencedor?

Outrora poderosa, a nação acha-se actualmente decadente e desencantada, como a metáfora “Hércules prostrado” denuncia.

O mesmo herói grego aparecerá num soneto (com data de 6 de Março de 1872) que António Xavier Rodrigues Cordeiro (1889a I: 191) dedica “Ao Imperador do Brasil. Por ocasião da sua saída para o Brasil”:

Não sei lisonjear, outro é meu fito.
Saúdo o soberano que sopeia,
com braço hercúleo, a hidra que coleia,
e o povo assombra ao temeroso grito!

Eu não venho adular, nem tal medito;
mas saúdo quem digno de epopeia,
os elos despedaça da cadeia
que avilta o homem com grilhão maldito⁵⁰.

⁴⁹ Sinónimo de “poetisa” ou de “mulher que se suicida por amor” (Cap. 5, Sec. IV).

⁵⁰ Refere as medidas tendentes à abolição da escravatura no Brasil.

Venceste, César, numa e noutra luta;
és exemplo de reis, siga-te os passos
quem quer do povo o amor que aos bons tributa.

Vai; aperta do amor os doces laços;
mas enquanto não vais — atende, escuta —
outra pátria aqui tens, que te abre os braços.

O poema é uma saudação ou *laudatio*. A recusa da adulação manifestada pela dupla *praeteritio* (vv. 1 e 5) mostra que o sujeito apenas celebra quem é merecedor de tal honra, por se tratar de uma personalidade que se evidencia pela força de um Hércules, cuja figuração é duplamente sugerida pelo vigor físico de um braço que “sopeia (...) / a hidra”, alusão clara ao segundo dos doze trabalhos⁵¹. Se iguala Hércules, D. Pedro II é ainda invocado como César, fazendo convergir nele qualidades políticas e militares tradicionalmente associadas ao general romano (ou a qualquer imperador romano, se se aceitar César como título e não como valor referencial a Júlio César). O *tertium comparationis* da aproximação a César activa semanticamente o tópico da destreza política e militar (afastando-se da perda da liberdade representada pelo fim da República Romana). Os feitos que o distinguem potenciam a tematização poética (“digno de epopeia”, v. 6) e conferem-lhe, sobretudo, um estatuto de exemplaridade (vv. 10-11).

Em 1839, na ode que evoca Napoleão, um obscuro F...⁵² recorria a uma estratégia semelhante à observada em Rodrigues Cordeiro para valorizar o general e líder político francês. A composição, carregada de hipérbatos e vocabulário latinizante, institui Napoleão como uma figura que realiza a síntese das melhores qualidades de estrategos militares e hábeis políticos da Antiguidade — Alexandre, Aníbal e Júlio César —, excedendo-os porém. De facto, se no início o sujeito poético declara que “Alexandre existiu”, rapidamente revela que “Da morte encara o aspecto”, sem que dele já nada reste: “é já despojo / Do justiceiro nada”. O cartaginês Aníbal não é nomeado, sendo esta figura sugerida pela menção aos seus maiores feitos — a travessia dos Alpes e a aproximação do Capitólio — e, no verso 26, pelo vocativo “Peno”⁵³.

⁵¹ Segundo a ordenação canónica da *Bibliotheca* de Apolodoro (2.5.7).

⁵² “Ode. Feita à vista do túmulo de Napoleão na Ilha de Santa Helena, cuja estampa se exhibe no Museu Portuense”, *O Ramalhete*, 58 (1839): 64.

⁵³ O mesmo que “púnico”. Citam-se os vv. 9-16.

Mais furioso bandoleiro salta
Esses da neve empório altivos Alpes;
Vacila o Capitólio..., o Mundo ou Roma
 Novos se agoura fados.
Prodígios de valor, de Marte enlevos
Impávido despreza, e cauto ordena...
Armado contra si vê o Universo,
 Morre, mas não sucumbe.

Do mesmo modo, os sucessos de Júlio César tiveram um fim, apesar do arrojo ao atravessar o Rubicão ou da vitória em Farsalos (vv. 17-24):

Respirando ambição, vingança e glória
Júlio o vedado Rubicão não teme;
Pula a débil baliza, e tu, Farsália,
 Lhe dás do mundo o império!
Roma! já tens Senhor!... invade a campa!
Em vão a Bruto o parricídio inspiras;
A morte de um tirano outros engendra,
 Na corrupção, que sofres.

Sublinhe-se a nota sobre a corrupção e tirania nos últimos versos citados, que será muito gloriosa nas referências a Roma, apesar da acção libertadora de Bruto ao tomar parte no assassinio do pai adoptivo. A introdução de uma conjunção adversativa (“Mas”) nas conclusões da ode precipita o desfecho, exprimindo o tópico do *ubi sunt*⁵⁴ (vv. 25-28):

Mas onde estão de Macedónio as cinzas?
Debalde os restos teus, oh Peno, inquiri...
César não vejo abrilhantar a esfera,
 Tudo acabou de todo!

A partir daqui, o sujeito, que se havia manifestado apenas pelo diálogo com segundas pessoas gramaticais, assume a primeira pessoa do singular (v. 27: “vejo”, v. 33: “eu considero”, v. 34: “olhos meus”) — e usa o imperativo como exortação (v. 41: “Vinde”). A admiração é garantida pela sua voz, na sua própria perspectiva de análise: a Antiguidade não conheceu igual prodígio (“deles rival, da Europa açoute”, v. 29, “Sublime entre os trovões”, v. 30, “Assombroso Soldado”, v. 33), e aquele que não é nomeado acaba por afirmar-se como o verdadeiro exemplo para a posteridade (“Vinde aqui estudar, Conquistadores! / Eis o livro melhor, que a

⁵⁴ Cap. 6, Sec. IV.

Terra of'rece", vv. 41-42), cujos restos mortais serão sempre conservados, posto que "Rasa, sem inscrição lápida egena"⁵⁵ / Neste rochedo adusto"⁵⁶.

Cândido de Figueiredo (1846-1925) publica em 1868 *Quadros Cambiantes*⁵⁷, onde se encontra um poema dedicado a J. Abrantes intitulado "Helena"⁵⁸ (Figueiredo 1874: 49-52). O discurso coloquial caracteriza a recomendação a propósito da "Femina, cosa mobil per natura" (de acordo com a epígrafe, de Tasso). Na primeira e últimas duas estrofes, lê-se:

Helena, meus senhores,
se é verdade o que dizem as histórias,
deixou dos seus amores
perpétuas e tão trágicas memórias,
que eu tremo em vendo que inda alguém adora
as Helenas de agora!

(...)

E as Helenas, hoje em dia
a dizer que nos de agora
não há a firmeza que havia
nos belos tempos de outrora!

Eu vejo aí as formosas,
— sem excepção de nenhuma, —
adoradas..., caprichosas...;
mas enforcadas..., nem uma!

Concorre para o tom de advertência a estrutura narrativa e coloquial. Na verdade, o sujeito apostrofa os interlocutores ("meus senhores"), e a pontuação concretiza, em alguns momentos (como nas reticências da última estrofe), hesitações próprias de uma conversa. É manifesto o contraste persistente entre o "outrora" e o "agora": a Helena da Antiguidade, causa da perda de tantos homens em batalha (aqui reconfigurada numa luta de sedução), teria morrido

⁵⁵ Adjectivo latinizante, de *egenus*, relacionado com o verbo *egeo* ("estar privado de").

⁵⁶ vv. 35-36. Cf. Garrett, "Ao Brasil Liberto" (Cap. 1, Sec. IV).

⁵⁷ 2.^a ed. 1874; em 1908, reúne a sua obra poética em *Peregrinações (1868 a 1908)*, considerada a edição definitiva dos versos "Escolhidos, corrigidos e anotados". A servir de prefácio, Cândido de Figueiredo assina uma carta a António F. de S. José, datada de 20 de Junho de 1867, em que esclarece que "o único merecimento que para mim têm os QUADROS CAMBIANTES é serem filhos primogénitos da minha pobre musa, ingrata e rude, e serem, demais disso, uma singela memoriazinha da minha vida claustral" (Figueiredo 1874: v). Afirmar também que estes "traços" são "imperfeitos", "mas filhos todos do coração" (Figueiredo 1874: vii), admitindo que os poemas juvenis servirão, mais tarde, para recordar o passado: "ser-me-á grato evocar as memórias dos dezoito anos, verter uma lágrima de saudade sobre os destroços dos castelos aéreos que o tempo esboroara, e embrenhar-me nessas ruínas a sós com o meu livro".

⁵⁸ Este poema será novamente referido no Cap. 8 da Sec. IV.

enforcada⁵⁹; no presente, continuam a existir mulheres com os mesmos atributos, mas já não se caracterizam pela “firmeza”.

Evoque-se ainda José da Silva Mendes Leal Júnior para aduzir um exemplo final que comprova a frequência com que os poetas portugueses oitocentistas usavam figuras da história clássica em comparação com personalidades modernas em função laudatória, de onde se pode colher uma lição. Os *Cânticos* (1858) iniciam-se com um poema-dedicatória a D. Fernando II (páginas sem numeração), que começa assim:

Senhor:
 É grande um Augusto,
Não só porque o império doma,
Mas porque o braço robusto
Estende às musas de Roma,
Abrigando-as sob o manto!
Faz, noutra idade, outro tanto
Um rei, que França terá
Por Mecenas soberano,
E, como o César⁶⁰ romano,
Seu nome a um século dá!

Pelo movimento antonomástico já analisado, são facilmente reconhecidas as qualidades do pai de D. Pedro V (que era o rei de Portugal em 1858): como o imperador Augusto, cuja acção se estendeu à protecção dos escritores do seu tempo, D. Fernando II dará nome ao século. O incentivo concedido às artes pelo rei-viúvo admite, deste modo, reconhecimento por parte de um dos maiores intelectuais do nosso século XIX⁶¹.

Para lá das referências nominais a heróis, históricos ou lendários, da Antiguidade, verifica-se a tendência de os autores oitocentistas referirem, citando expressa ou veladamente, alguns passos ou expressões de obras greco-latinas. São outras formas de uso do imaginário antigo que também concorrem para a criação de lugares-comuns, como a menção, em “A Viúva do Enforcado” (das *Novelas do Minho*, de Camilo Castelo Branco), de um perigo iminente mas disfarçado com recurso à imagem da serpente escondida na erva, provinda de Virgílio

⁵⁹ O *Dicionário da Fábula* (Chompré 1858: s.u.) transmitia a versão segundo a qual “depois do falecimento de seu marido [Helena] se retirou para a ilha de Rodes a assistir com Polixo sua parenta, a qual a mandou enforcar em uma árvore, em razão de haver sido a causa da perda de infinito número de heróis”. Na verdade, de acordo com Pausânias (3.19.10), em Rodes, Polixo, pretendendo vingar-se de Helena pela morte de Tlepólemo (na guerra de Tróia), ordenou que as servas se disfarçassem de Erínias, vindo a enforcar Helena numa árvore (ἀπάγχουσιν ἐπὶ δένδρου).

⁶⁰ Não se trata aqui de Júlio César, mas do título dos imperadores romanos.

⁶¹ Sobre o papel de D. Fernando II no apoio às artes e na formação do gosto romântico, v. França (1999: 213-221).

(*Ecl.* 3.93: *latet anguis in herba*⁶²). É o autor textual que comenta, depois de descrever uma cena de sedução entre Teresa de Jesus e o amado, em que ela “tirou uma florinha de entre um ramalhete (...) e, ao mesmo tempo, completou o êxtase de Guilherme com um sorriso lindo e travesso”: “Um novelista, bem grávido de moralidades, não perderia este ensejo de dizer que naquela flor ia oculta a víbora; e, se soubesse latim, exclamaria *latoet [sic] anguis*” (Castelo Branco 2006: 419). São, pois, os perigos do amor expressos com o socorro de uma imagem antiga, reabilitada noutro contexto.

Satirizar o Antigo

Será em registo jocoso que se encontram alguns textos que parodiam a Antiguidade como lugar de aprendizagem. Comece-se por recordar o bispo D. Joaquim, d’*O Crime do Padre Amaro: cenas da vida devota* (1889⁶³), brevemente caracterizado: “admirador de Ovídio — que falava fazendo sempre boquinhas, e com alusões mitológicas” (Queirós 2000: 99). São o exagero e a deformação típicas da sátira que promovem, neste passo de Eça de Queirós, o cómico da descrição.

Mais interventivo, o narrador camiliano usará da ironia para caracterizar, no segundo capítulo d’*A Queda dum Anjo*, o “mestre de primeiras letras” — “sujeito que sabia mais história romana do que é permitido a um professor da preciosa e capitalíssima ciência de ler, contar e escrever” (Castelo Branco 2001: 13). No entanto, o conhecimento que esta personalidade possuía só lhe era concedido porque ganhava miseravelmente (Castelo Branco 2001: 14):

comia o sábio estes nove vinténs e meio quotidianos, e ensinava os rapazes, e sobejava-lhe tempo para ler história! Pudera!... Os governos davam-lhe férias grandes ao estômago, em proveito do espírito. Se ele andasse bem nutrido e sucado de tripa, não aprendia nem ensinava coisa de monta. Que a pobreza é o estímulo das maiores façanhas da inteligência. *Paupertas impulit audax*⁶⁴. Isto que o Horácio faminto dizia de si, acomodam-no os regedores da coisa pública aos professores de primeiras letras; porém, outros muitos versos do Horácio farto, esses, tomam-nos eles para seu uso.

⁶² Segundo edição de R. Coleman em Vergil (1977). O contexto é a fala de Dametas com Menalcas; trad. Gonçalves in Virgílio (1996: *ad loc.*): “Fugi daqui, crianças, que colheis flores e morangos que crescem na terra: há uma fria serpente escondida na erva”. Da mesma égloga, ficou igualmente proverbial a expressão *sat prata bibere* (v. 111: “os prados já beberam o suficiente”, mesma tradução).

⁶³ A 3.^a versão do romance (1889) começara a sair em 1875 na *Revista Ocidental*, altura em que Eça de Queirós mandou suspender a sua publicação, que acabou por desautorizar. A 1.^a ed. em volume, de 1876, é uma segunda versão (em que se lê *ad loc.*: “lido nos clássicos, epigramático, discretamente guloso”, Queirós 2000: 98). No prefácio à 5.^a ed. de *Amor de Perdição*, Camilo parece acreditar que os dois títulos de Eça só puderam ser escritos porque houve (a sua) narrativa romântica: “Se comparo o *Amor de perdição* (...) com *O Crime do padre Amaro* e *O primo Basílio*, confesso, voluntariamente resignado, que para o esplendor destes dois livros foi preciso que a Arte se ataviasse dos primores lavrados no transcurso de dezesseis anos” (Castelo Branco 2007: 131).

⁶⁴ Lit. “A pobreza audaciosa impeliu-me” [à poesia].

A citação do verso horaciano⁶⁵ encima, pela generalização, um discurso evidentemente crítico da situação de carência vivida pelos professores do magistério primário, que a rápida observação de que os governos tomam “para seu uso” os “muitos versos do Horácio farto” sublinha de modo particularmente marcante.

De uso prestigiado em período neoclássico, cuja produção literária se pretendia legitimar pelo respeito de convenções clássicas (nomeadamente em regras formais e apropriações temáticas), regista-se, tanto na década de 60, como na de 80 do século XIX, a sugestão de que a autoridade antiga já não faz da cultura greco-romana um acervo cultural intocável, podendo ser usada como expressão caricatural, potenciada por um uso irónico dos seus exemplos. Promovendo o desencontro entre a baixeza da vida mundana e as obras consagradas da tradição literária ocidental, não está em causa a elevação das personagens que as usam, pretendendo-se sublinhar a distância em relação a essa tradição⁶⁶. A ironia nos passos citados anteriormente apenas confirma o vínculo que personagens como o bispo D. Joaquim mantêm com o ridículo.

Perante estas considerações e exemplos tratados, há que reconhecer, tal como José-Augusto França (1999: 95) ao estudar as influências românticas estrangeiras nos autores portugueses, que também a Antiguidade assume um papel eminentemente decorativo. Talvez para o poeta impressionar o leitor pela erudição que exhibe, como diz o académico, mas provavelmente também pela convencionalidade que certas imagens evidenciam, cristalizando um imaginário outrora altamente produtivo. Foi também notado que da formação moral do cidadão deve fazer parte o conhecimento de modelos de virtude, assim como a consciência dos vícios. Aceitando os exemplos de vida de heróis gregos e romanos, poder-se-ia aprender a viver melhor. Essa atitude mimética traduzir-se-á igualmente em termos literários: desde a Antiguidade que a aprendizagem artística se fazia pela imitação dos modelos. Por isso, será também importante perceber a função que, n’*O Ramalhete*, teria a publicação de traduções de textos poéticos, nomeadamente de Horácio, Virgílio ou Tibulo.

⁶⁵ Retirado da *Epístola a Floro*, e inserto no poema num momento em que o sujeito acabara de confessar que, depois da batalha de Filipos, foi obrigado a compor versos para ganhar sustento (Hor. *Ep.* 2.2.51, e não 2.5.51, como indicado em Castelo Branco 2001: 14n.).

⁶⁶ No entanto, não é contra a tradição aristotélica que esse efeito é produzido, uma vez que a subversão a que se assiste resulta da “imitação de caracteres inferiores, não contudo em toda a sua vileza, mas apenas na parte do vício que é ridícula” (*Po.* 1449a 5; trad. Valente in Aristóteles 2008b: *ad loc.*). Maria Helena da Rocha Pereira concluiu que na obra de Camilo Castelo Branco é comum encontrar-se a Antiguidade enquanto elemento paródico, ajustado à estratégia discursiva do romancista. A propósito de uma referência ao *Burro de Ouro*, de Apuleio, em *Onde Está a Felicidade?*, Rocha Pereira (2003: 95) salienta a “tonalidade burlesca” que a utilização de um símile (recurso típico das epopeias) potencia, pela “passagem súbita do plano heróico (...) à vulgaridade do animal”.

Capítulo 2.

O ENSINO DO LATIM: ESCOLAS E MESTRES

Ensinar em português: a pedagogia de Verney

Não é possível falar de questões educativas no século XIX sem recuar pelo menos até 1759, ano em que se publica a legislação que irá moldar todo o sistema de ensino português até à mais relevante reforma da educação pública do liberalismo, que determina, no fim do ano de 1836⁶⁷, a criação dos liceus, “nova unidade fundamental de formação actualizada a nível secundário” (Jabouille 1999: 445). Visto que a reforma do tempo de D. José parece responder aos princípios norteadores da pedagogia de Luís António Verney, expressos no *Verdadeiro Método de Estudar* (1746), poderá estabelecer-se um período de quase cem anos em que se percebem significativas alterações no modo como o estudo da Antiguidade foi entendido pelo Estado como necessário para a educação nacional — tendo sobretudo em atenção tratar-se da época em que se viveram as mais importantes transformações políticas⁶⁸, socioeconómicas⁶⁹ e históricas⁷⁰ até o país se tornar no que se pode entender como o Portugal moderno.

A principal reconfiguração do papel do latim na formação dos cidadãos justifica-se pelo acentuar da “tendência renascentista de valorização das línguas nacionais” e a correlata “subalternização” da latina até aos primeiros anos do século XVIII⁷¹. Assim, ao mesmo tempo que se desenvolve a investigação sobre o português, surgem novos instrumentos de análise e ensino da gramática e do vocabulário da língua, onde pontificam os oito volumes do *Vocabulário Português e Latino*, do Padre D. Rafael Bluteau⁷², publicados entre 1712 e 1721 (suplementos de 1727 e 1728). Aí se encontram entradas para “ar”, “vácuo” ou “sistema”⁷³.

⁶⁷ As datas são meramente indicativas: não só porque a reforma educativa do então Conde de Oeiras não teve consequências imediatas (por exemplo, não houve uma obediência geral à proibição do uso da gramática do P.^e Manuel Álvares), mas também porque a abertura dos estabelecimentos liceais não significou uma mudança instantânea no panorama educativo e pedagógico (como se pormenorizará, este processo conheceu muitas vicissitudes até que tenha sido concretizado). Por lhe ser anterior, a maioria dos autores considerados neste estudo não conheceu o ensino liceal.

⁶⁸ Com o fim do Antigo Regime e início da Monarquia Constitucional.

⁶⁹ Perda da influência do clero e da nobreza ao mesmo tempo que a burguesia assumia proeminência social e política por motivos económicos e financeiros.

⁷⁰ Como seja a independência do Brasil.

⁷¹ Braga (2001: 465). Esta valorização da língua vernácula é evidente na obra de Camões, quando se aponta como uma das causas da afeição de Vénus aos Portugueses o facto de “na língua, na qual quando imagina, / Com pouca corrupção crê que é a Latina” (*Os Lusíadas* 1.33.7-8).

⁷² Marnoto (2010: 58); cf. Andrade (1965:185-186, 278-279).

⁷³ Cf. Cidade (1984: 45) e Braga (2001: 483-485). “Vácuo” é identificado como “Termo Filosófico” e definido como “Espaço, não ocupado de corpo algum, ainda que capaz de o ter em si.” O lado enciclopédico da obra é atestado pelo início da discussão sobre o vocábulo: “Contra o célebre axioma Físico, que a natureza não sofre vácuo, *Natura non patitur uacuum*, o Padre Valeriano Magni (...) pretendeu ter achado um segredo, em que

Apesar disso, a “segunda língua escrita no País continuava a ser, naturalmente, o latim”⁷⁴, utilizado de forma activa por “laicos e, sobretudo, membros do clero”, facto justificado por ser a língua de ensino, dominado pela Companhia de Jesus, situação que se manterá até à já mencionada reforma de 1759 (Braga 2001: 473).

De facto, à medida que o Estado assume o governo do sector educativo o cenário começa a conhecer uma transformação ímpar: são as *Instruções para os Professores de Gramática Latina, Grega, Hebraica, e de Retórica*⁷⁵ que acomodam o latim definitivamente à condição de língua de leitura⁷⁶, ao trazer mudanças consideráveis ao modo como era ensinado, iniciando o processo de secundarização relativamente ao português como veículo de transmissão de conhecimentos. O estudo do vernáculo continua a fazer-se a par do latim, que “foi perdendo terreno, não obstante o prestígio da língua (...) e a preferência pelo seu uso na redacção de textos científicos” (Braga 2001: 475). Luís António Verney (1949: 273) denuncia, na carta IV do *Verdadeiro Método de Estudar*, o efeito perverso desta prática:

Antigamente, entendiam os doutos que era necessário saber Latim para saber as Ciências; mas, no século passado e neste presente, desenganou-se o mundo e se persuadiu que as Ciências se podem tratar em todas as línguas. Parece-me que com muita razão; porque a maior dificuldade das Ciências consiste em serem escritas em Latim, língua que os rapazes não entendem bem. Onde, não só sabem mal a matéria, mas o tempo que deviam empregar em a estudar, ocupam em perceber a língua.

Parece ser verdade que Sebastião José de Carvalho e Melo⁷⁷, agente da mais original reforma a que Portugal assistiu em todos os níveis de ensino, se lançou na modernização das

com o peso do Ar, e por meio do Azougue se acha que há vácuo. Já em provar que há vácuo no mundo, se tinha empenhado Epicuro, dizendo, que sem vácuo não se podia explicar o movimento, nem a rarefacção dos corpos” (Bluteau s.u. “Vácuo”).

⁷⁴ Posição que ocupará até ao último quartel do século XVIII: 31,4% do “número de livros apresentados à Real Mesa Censória entre 1769 e 1770” era em latim e 56,7% em português, como enuncia Braga (2001: 474).

⁷⁵ O título completo é: *Instruções para os Professores de Gramática Latina, Grega, Hebraica, e de Retórica, Ordenadas, e Mandadas Publicar por El-Rei Nosso Senhor, Para o Uso das Escolas Novamente Fundadas Nestes Reinos, e Seus Domínios*. Lisboa: Of. Miguel Rodrigues, 1759. Assinado pelo já Conde de Oeiras, o documento, que Andrade (1981: 80-93) analisa, encontra-se reproduzido em Maria Helena de Teves Costa (1979: 311-329).

⁷⁶ Outras “inovações pedagógicas propostas” neste documento são sintetizadas por Costa (1979: 292-293), de se extraem as seguintes notas: o estudo do latim é simultâneo ao da língua materna; “O vocabulário deve aprender-se gradualmente, pelo que se proibem as edições completas dos autores e se recomenda o uso das *Selectas* com trechos escolhidos”; “o exercício de retroversão” e “o uso de falar latim nas aulas” só é admitido “com os alunos mais adiantados”; “Proscreeve-se a memorização de versos latinos ao acaso. Recomendam-se trechos de prosa e verso seleccionados”. Hernâni Cidade (1984: 146) sublinha o papel da didáctica de Port-Royal nessas mudanças: “Foi preciso que institutos seus rivais [dos jesuítas] — os padres de Port-Royal e os seus amigos Oratorianos — abrissem os seus colégios, para que, já no século XVII, comesasse a fazer-se o ensino da língua materna, e o seu uso, em vez do latim, fosse estabelecido até a quarta classe e, mesmo depois desta, na classe de História Nacional”.

⁷⁷ Conde de Oeiras a partir de 1759; o título de Marquês de Pombal ser-lhe-á concedido em 1770.

estruturas educativas influenciado pela obra de Luís António Verney⁷⁸. Defendendo ser “primordial e urgente” uma “transformação d[a] vida mental” portuguesa (Carvalho 2001: 408), o *Verdadeiro Método de Estudar* apresenta os fundamentos teóricos⁷⁹ da necessidade de reorganização do sector educativo, apontando o desajuste entre o sistema vigente (dominado pelos jesuítas) e as concepções iluministas contemporâneas, ao mesmo tempo que propõe um outro paradigma pedagógico, que virá a ser objectivado pela Congregação do Oratório⁸⁰.

Como se viu, e atendendo à obrigação imperiosa de as matérias como as ciências ou mesmo a retórica serem claramente percebidas pelos alunos, a língua a ser usada no ensino oficial passaria a ser o português⁸¹. Mas como o ensino das primeiras letras coincidia com a aprendizagem simultânea de ambas as línguas, na proposta de organização curricular feita por

⁷⁸ V. Andrade (1965: 167-216), Carvalho (2001: 408-420), Marnoto (2010: 66-68) e Salgado Júnior (1952 e 1953).

⁷⁹ Rómulo de Carvalho (2001: 419) reconhece justamente que “[a]s ideias expostas por Verney” no *Verdadeiro Método de Estudar* “não são da sua própria lavra”, defendendo o historiador da educação que o Barbadinho “é o porta-voz de uma pedagogia de que tomou conhecimento nas leituras, nas conversas, nas observações, e que reconheceu como necessária para ajustamento do Homem às novas condições de vida que as descobertas científicas e as especulações filosóficas do seu século, e do anterior, iam lentamente criando”. Alberto Ferreira (1998: 20-22) salienta a importância das *Cartas Sobre a Educação da Mocidade*, de Ribeiro Sanches (1760), defensor da ideia de que a educação em Portugal sempre se fez de acordo com os interesses do clero, que construiu um estado dentro do estado: era imperioso “substituir as instituições ‘góticas’ por uma constituição civil, fundada no poder absoluto do imposto e na protecção da indústria e do trabalho nacional” (Ferreira 1998: 21). Importava educar a nobreza para a carreira jurídica, cargos diplomáticos e administrativos, cabendo “as actividades industriais e mercantis” à burguesia. Por isso, “[o] conteúdo genérico das reformas do Marquês de Pombal não anda longe da orientação de Sanches” (Ferreira 1998: 22).

⁸⁰ Nemésio (2003: 135-142) e Martins (1980). Os Oratorianos instalaram-se, ainda no século XVII, na Casa do Espírito Santo (hoje Armazéns do Chiado), mudando-se em 1750 para o Hospício da Ribeira de Alcântara (actual Palácio das Necessidades, local onde haviam de se reunir as primeiras Cortes Constituintes, em 1820), iniciando neste espaço uma actividade pedagógica de grande vigor (Andrade 1982: 414), que durou até 1768, ano em que o Marquês de Pombal mandou fechar as aulas da congregação (Andrade 1982: 419-433); a morte de D. José permitiu a reabertura da escola das Necessidades (Andrade 1982: 417). O ensino secundário oficial podia ser frequentado nas escolas de outras ordens religiosas, como os Franciscanos da Ordem Terceira ou os Teatinos, havendo ainda aulas no Real Convento de S. Domingos de Lisboa (Andrade 1965: 335-368). Sobre o ensino dos jesuítas, v. Barbosa (1994).

⁸¹ João de Barros, Amaro de Roboredo, Contador de Argote, João Caramuel, António Félix Mendes e Reis Lobato já haviam defendido a língua materna (o português ou o castelhano, conforme os autores) enquanto língua de ensino (Assunção 2000: 49). Lembra Carvalho (2001: 415) que, “[a]pesar da importância que o ensino do Latim ainda desfrutava nos planos de estudo propostos por Verney, já o autor lhe retira entretanto a presença dominante que os jesuítas defendiam”. Este será, aliás, “um dos aspectos mais significativos da sua oposição à Companhia de Jesus” (Carvalho 2001: 416), cujas aulas, recorde-se, eram leccionadas na língua de Roma. Verney irá ainda escrever a maioria dos seus compêndios nesse idioma (Carvalho 2001: 420).

Verney, a gramática latina e a latinidade situam-se muito cedo na formação das crianças⁸², com a curiosidade de se incluir o grego no quarto ano⁸³.

As ideias de Luís António Verney para alteração do paradigma educacional colidiam com o sistema escolar da Companhia de Jesus, em cujos colégios se perpetuavam métodos, compêndios e modelos pedagógicos que alegadamente obstruíam qualquer tentativa de mudança ou renovação. Por isso, Verney é categórico ao propor o fim da Companhia. Como se sabe, isso veio a acontecer em 1759: D. José retirou-lhe o privilégio do ensino e expulsou-a do reino e seus domínios, tendo sido ordenada uma verdadeira *damnatio memoriae* aos estudos dos jesuítas (Carvalho 2001: 428-429). Em 1826, durante a regência da infanta Isabel Maria, decreta-se que “os indivíduos que compõem as Ordens e Congregações Regulares podem, com muita utilidade, ser empregados no ensino da mocidade” (*apud* Carvalho 2001: 543), o que inclui o magistério do latim e do grego. A chegada de D. Miguel ao trono (1828⁸⁴), que trouxe poucas mudanças ao ensino, significou o regresso da Companhia de Jesus, à qual foi novamente entregue o Colégio das Artes, em Coimbra⁸⁵.

Até lá, livre da Companhia fundada por Inácio de Loyola, passou a caber ao Estado a responsabilidade na formação das elites cultas do país. Ainda de 1759 é o pacote legislativo

⁸² Aprendendo as bases da língua latina, apenas se mencionam exercícios e frases de Cícero durante o primeiro ano (Verney 1953: 53), a que se seguirão, no segundo, traduções de Terêncio. No terceiro ano, o aluno encontra já proposta a composição. “Da Latinidade deve passar o estudante para a Retórica, o que se deve fazer no quarto ano, no qual se pode aperfeiçoar na composição a inteligência da Latinidade” (Verney 1953: 59), podendo já ler os textos “com o socorro do seu dicionário” (Verney 1953: 60). No estudo da eloquência, os “rapazes” devem ler “muito as orações de Cícero; não digo as *Verrinas*, que são enfadonhas e só se podem ler salteadas, mas as outras mais fáceis e breves” (Verney 1953: 63).

⁸³ Defende o pedagogo que nesse ano “deve começar a Gramática Grega” porque “os estudantes têm já conhecimento da Latinidade e sua Gramática, que facilita o estudo da Grega” (Verney 1953: 60).

⁸⁴ Foi o ano em que se deu o ataque aos lentes da Universidade de Coimbra que iam a Lisboa prestar homenagem a El-Rei D. Miguel. Dois acabaram mortos, e os culpados, estudantes da mesma Universidade, foram enforcados (cf. Camilo Castelo Branco, *O Retrato de Ricardina*, caps. XV e XXV). Rómulo de Carvalho (2001: 548) sustenta que “os catorze anos que se seguiram à implantação do novo regime, até o exílio de D. Miguel, em 1834, foram de lutas internas permanentes, desconfianças e inquietações que não permitiram a actividade criativa e organizadora da governação” (cf. Mesquita 2002: 363). Na verdade, a instabilidade política provocada pelas guerras civis significou uma perturbação nas instituições de ensino, conforme a facção dominante fosse a miguelista ou a liberal. Se no reinado de D. Miguel houve “devassas à vida profissional e à vida privada de professores e mestres para conhecimento das suas inclinações políticas”, o que levou a que pelo menos “218 nomes de mestres e de professores, de primeiras letras e de Latim” tenham “sido afastados do serviço” (Carvalho 2001: 541), depois do exílio deste monarca, em 1834, na Universidade, “foram demitidos 44 lentes de feição miguelista, e substituídos por outros de confiança, alguns dos quais simples bacharéis em funções próprias de doutorados” (Carvalho 2001: 550).

⁸⁵ Carvalho (2001: 543 e 544). Originalmente integrado na Universidade enquanto Faculdade de Artes, o Colégio das Artes foi reformado em 1548 (Vasconcelos 1922: 16). Até à criação dos liceus, “o Colégio das Artes, anexo à Universidade de Coimbra, continuou como escola de elite na preparação para o ingresso naquela (daí, ter um currículo mais alargado)”, como ensina Mesquita (2002: 378), que informa ainda que esta escola era um “patamar de transição para a Universidade, aí se ministrando todas estas disciplinas num núcleo concentrado e nele se realizando os exames de acesso ao ensino superior” (Mesquita 2002: 380).

(“alvará”⁸⁶) que enquadrava as novas directrizes educativas (acompanhado das citadas *Instruções*), criando o ensino secundário oficial⁸⁷. Pela reforma apresentada nesse documento, o Latim e a Retórica mantêm-se como disciplinas fundamentais, a que se junta o Grego. E se a língua latina “continua a ser a base de toda a formação escolar”, o seu ensino “deve ser em vulgar, isto é, não se deve ensiná-la expondo-a na própria língua latina (...), mas em língua portuguesa”, como Verney havia defendido. Na Poética, não se exige “dos estudantes que se expressem em Latim, o que só se admitirá depois de muito bem instruídos nessa língua” (Carvalho 2001: 433).

A expulsão, de Portugal e seus domínios, da Companhia de Jesus, cujos bens foram confiscados, criou um “situação caótica” no “sistema escolar, primário e secundário”, pois representou um esvaziar de recursos humanos e materiais para o ensino em Portugal. Porque os jesuítas detinham o quase monopólio dos estudos menores e ofereciam as suas aulas gratuitamente, a carência de professores régios provocou desde cedo constrangimentos à reforma de 1759. Rómulo de Carvalho (2001: 434) estuda uma lista coetânea de nomes de quem pudesse desempenhar a docência, onde se contam “apenas 17 indivíduos capazes de ensinar Latim, 2 para Grego (ambos estrangeiros)”. Sabe-se também que “[m]uitos professores de Latim da nova vaga eram sacerdotes” (Carvalho 2001: 467), situação que se irá manter, não só na reforma de D. Maria I⁸⁸, como depois de implantado o Liberalismo⁸⁹. Na verdade, como recorda Victor Jabouille (1999: 442), “[a] reforma pombalina não concretiza uma secularização do ensino do Latim e do Grego; acaba, sim, com o quase monopólio que a Companhia de Jesus tinha. Os professores (...) continuam maioritariamente a pertencer ao clero”. Este fenómeno irá justificar, para o mesmo ensaísta, que se tenham perpetuado quase inalterados “*corpora* de autores e textos, metodologias e hábitos de trabalho” (Jabouille 1999: 447).

Os novos estabelecimentos de ensino e as Aulas Régias

Decorre da mesma determinação régia a necessidade de produzir novos recursos bibliográficos capazes de substituir os que foram proibidos por lei (v. *infra*) e a criação de no-

⁸⁶ Costa (1979: 288) esclarece que se trata de um “diploma régio equivalente ao que hoje em dia será um Decreto-lei emanado do Ministério da Educação”.

⁸⁷ V. Andrade (1982: 594-611 e 628-632) e Oliveira (1970: 212-213). A institucionalização de um Director-Geral dos Estudos levou Rómulo de Carvalho (2001: 431) a notar que “[p]ela primeira vez, na história do nosso ensino, vai surgir uma entidade, subordinada ao poder vigente, que superintende nos serviços do ensino elementar e médio”. Sobre a nomeação do Director-Geral dos Estudos, v. Andrade (1981: 93-96).

⁸⁸ Em 1779, “foi permitido a membros do Clero que voltassem a leccionar aulas de primeiras letras e cadeiras de ‘humanidades’” (Mesquita 2002: 362).

⁸⁹ Um edital de 27 de Julho de 1829 “admitia presbíteros seculares ao magistério de primeiras letras e Latim” (Mesquita 2002: 355).

vos estabelecimentos de ensino de nível secundário. Assim, as novas instituições escolares criadas pela chamada reforma pombalina dos estudos revelam a mudança definitiva no modo como o Estado encarava a educação. Para nomear unicamente o estabelecimento mais relevante onde se leccionavam as línguas clássicas, refira-se o Real Colégio dos Nobres⁹⁰, que contou no seu corpo docente com Miguel Daly (Andrade 1981: 330-331), Custódio José de Oliveira⁹¹ (Grego), Joaquim José da Costa e Sá⁹² (Gramática Latina), José Caetano de Mesquita e Quadros⁹³ ou Pedro José da Fonseca⁹⁴ (Retórica e Poética). Ao fundar este Colégio, o propósito do Marquês de Pombal “era fazer ressurgir nesta nova criação os antigos colégios de *S. Miguel* e de *Todos-os-Santos*, estragados e sucessivamente aniquilados pelos jesuítas” (Herculano 1984: 54).

Noutra cronologia, é importante mencionar instituições criadas nos reinados de D. Maria I e de D. João VI, nomeadamente a Casa Pia, que leccionava Gramática Latina e Grego, e o Colégio Militar⁹⁵, escola onde se aprendia Gramática Latina no terceiro dos seis anos do curso⁹⁶ (foram aqui professores Tomás de Almeida Baltasar e Manuel José Pereira Louro⁹⁷). Em 1823, depois do triunfo da Revolução, Luís da Silva Mouzinho de Albuquerque propõe um ensino gratuito, custeado pelo Estado, reservando às escolas secundárias o ensino do Latim e aos liceus (cuja criação previa) a aprendizagem do Grego; Guilherme Dias Pegado mantém esta estrutura na sua proposta curricular de 1835 (Carvalho 2001: 538-539 e 557).

Até à criação dos liceus, o ensino intermédio ou secundário era feito nas chamadas aulas régias, centradas nas “cadeiras de Latim, as quais, embora fossem as que maior fre-

⁹⁰ Criado por carta régia de 7 de Março de 1761, começou a funcionar em 1765, tinha 24 alunos em 1766 (Serão 1996: 251). O primeiro professor de Latim “era estrangeiro, como se não fosse possível contratar um professor categorizado desta disciplina entre nós” (Carvalho 2001: 447). Sobre a história e funcionamento desta escola, que chegou a ser dirigida por D. Tomás de Almeida, v. Andrade (1981: 688-741).

⁹¹ Cf. *infra*; v. Andrade (1981: 340-341).

⁹² Autor de *Latinae orationis particulas* (1776), tradutor dos *Carmina horacianos* (1780-1781, três volumes) e da *Arte poética*, ou epístola de Q. Horácio Flaco aos Pisões (1794).

⁹³ Andrade (1981: 278-301). Conhecido por ter adaptado para português a *Selecta Latini Sermonis Exemplaria*, de Chompré (Lemos 1998: 218; Cap. 3, *infra*). Depois da Revolução Liberal, as Cortes permitiram a alguns professores, incluindo os de Gramática Latina e Grega, a jubilação mantendo o ordenado por inteiro (Carvalho 2001: 535); no entanto, Mesquita e Quadros (1726-1799) havia obtido esse privilégio em 1791. Escreveu uma “Vida do Padre Fr. Luís de Sousa e Juízo sobre os seus Escritos”, publicada nas *Obras*, vol. I (1794).

⁹⁴ Preparou uma “selecta de Quintiliano (1785), anotada em latim” (Gonçalves 1995: 774). Organizou em três livros as *Instituições Retóricas de M. Fáb. Quintiliano*, que João Rosado de Vila-Lobos e Vasconcelos (Professor de Retórica e Poética em Évora) traduziu para português (2 tomos, 2.^a ed. “correcta e emendada” 1794). Jerónimo Soares Barbosa aponta erros grosseiros à tradução de João Rosado. Falarei adiante de outros trabalhos de Fonseca; sobre o seu papel na reflexão sobre a ortografia, v. Gonçalves (2003: 33-34, 240 e 269); cf. Andrade (1981: 301-309) e Castro (1997: 654-656).

⁹⁵ Fundado em 1816 (Mesquita 2002: 378-379). Luís Augusto Palmeirim formou-se nesta escola, onde começou a escrever poemas como “Melancolia” e “A Virgem e o Sepulcro” (Palmeirim 1864: 297). Lobato Pires foi aí professor de Eloquência, Filosofia e Geografia.

⁹⁶ Carvalho (2001: 519-520 e 525). Foi ainda criada a Aula de Comércio, que viria a ser frequentada por Alexandre Herculano. As valências desta escola passaram mais tarde para o Liceu de Lisboa.

⁹⁷ Informação de Epifânio Dias in Madvig (1889: vi).

quência tinham, padeciam de inadequações metodológicas que ditavam a sua larga ineficácia na preparação cabal dos alunos” (Mesquita 2002: 380). Assim, nos três anos que se seguiram à Revolução Liberal, havia a funcionar “cerca de 270 aulas de Gramática Latina, 27 de Filosofia Racional e Moral, 21 de Retórica, e 8 de Língua Grega” (Mesquita 2002: 379-380). Destas, interessa realçar as aulas de Gramática Latina, que constituíam um “curso trienal, correspondendo cada ano a uma ‘classe’”: no primeiro ano, em Princípios de Gramática Latina, seguia-se o *Novo Método*, de António Pereira de Figueiredo, e em Princípios de Gramática Portuguesa usava-se a gramática de António José dos Reis Lobato⁹⁸; traduziam-se *Fábulas* de Fedro. No segundo ano, a Gramática Latina continuava a fazer uso daquele manual, a que se acrescentava o “tratado de sintaxe do mesmo autor”. No último ano ou classe traduziam-se “autores como Virgílio, Tito Lívio, Cícero, entre outros” (Mesquita 2002: 379n.).

No que respeita ao ensino da Retórica, o seu curso era anual e constituído por duas classes. Enquanto na primeira se estudava “um extracto da *Eloquência* de Quintiliano, preparado por Jerónimo Soares Barbosa⁹⁹ (1788¹⁰⁰), explicava-se a *Arte Poética* de Horácio, o *Tratado do Sublime* de Longino, e analisavam-se as *Orações* de Cícero”. Na segunda, “ministravam-se os primeiros elementos da História Universal e de Geografia, Antiguidades e Literatura Portuguesa, segundo o manual de Soares” (Mesquita 2002: 380n.). Data de 1779 a obra de Fr. Sebastião de Santo António *Ensaio de Retórica Conforme o Método e Doutrina de Quintiliano, e as Reflexões dos Autores Célebres, que tratam desta Matéria*¹⁰¹; sem declarar como destinatários os alunos de classes de Retórica, no “Prólogo” (p. v) o autor anuncia que não redigiu o livro “com intenção de que saísse a público”, desculpa para ser tão sucinto.

Concorriam com estas aulas, não só estabelecimentos de ensino laicos ou ligados à Igreja, como também aulas particulares (ou escolas privadas)¹⁰². Na verdade, em 1835, a re-

⁹⁸ A 1.^a ed. d’*A Arte da Gramática da Língua Portuguesa* é de 1770 (Lisboa: Régia Of. Tipográfica), tendo tido publicidade até 1869, não contando com duas edições sem data. A obra encontra-se analisada (e estudada em confronto com outras obras anteriores e coetâneas) na introdução da ed. crítica (que mantém a ortografia original) por Carlos Assunção (Lobato 2000).

⁹⁹ Sobre o P.^o Jerónimo Soares Barbosa, v. Andrade (2001: 343-344).

¹⁰⁰ O autor refere-se, provavelmente, à tradução feita por Soares Barbosa das *Instituições Oratórias* (Coimbra: Impr. Real da Universidade, 1788-1790). Trata-se, na verdade, de uma selecção dos doze livros; 2.^a ed. 1836 (2 tomos, Paris: Livr. Portuguesa de J. P. Aillaud). Em 1839 publicaram-se no Porto *Subsídios para o Estudo de Retórica pelas Instituições de Quintiliano compiladas por Soares Barbosa* (Tip. Comercial Portuense). De apenas 41 páginas, o opúsculo apresenta de forma muito sintética algumas ideias-chave da obra de Quintiliano.

¹⁰¹ Lisboa: Of. Luisiana.

¹⁰² Em todas se ensinava latim. As Reais Escolas do Mosteiro de S. Vicente de Fora também leccionavam Grego. As mais importantes deviam ser as Reais Escolas da Congregação do Oratório, a funcionar no já aludido Hospício Real de Nossa Senhora das Necessidades (disciplinas de Gramática Latina, Retórica e Filosofia Racional e Moral): v. Mesquita (2002: 380) e Santos (1988: 72-73).

forma de Rodrigo da Fonseca¹⁰³ conferia a qualquer cidadão “o direito de abrir Aula Pública desde que demonstrasse ter ‘bons costumes’” (Carvalho 2001: 552) — isto depois de, em 1823, D. João VI ter proibido a livre abertura de escolas privadas de primeiras letras por causa da possibilidade dos atentados à religião, moral e costumes (Carvalho 2001: 536). Esta disposição contrariava o texto da *Constituição Política da Monarquia Portuguesa* de 1822, no Artigo 239: “É livre a todo o cidadão abrir aulas para o ensino público contanto que haja que responder pelo abuso desta liberdade nos casos e pela forma que a lei determinar” (*apud* Carvalho 2001: 533).

Os mestres de Latim e Grego dos “Gerais” de Lisboa

Ainda no fim do Antigo Regime, o ensino de nível secundário era assegurado pelos Gerais, “liceus rudimentares (...) sujeitos ao Governo pela Junta da Directoria geral dos estudos e escolas, cuja sede era em Coimbra” (Castilho 1926: 81) ou, por outras palavras, “espécie de liceu irregular e incompleto” (Coelho 1861: 309). Em Lisboa havia quatro estabelecimentos deste tipo¹⁰⁴: no Bairro do Rossio, no Bairro de Belém (Calçada da Boa Hora¹⁰⁵), no Bairro de Alfama (Santiago) e no Bairro Alto (Santos 1988: 73-74).

No primeiro, a funcionar desde 1816 na Rua de S. José, leccionaram Latim José da Costa e Silva, o Padre António de Castro ou João Barbas da Torre¹⁰⁶ (Bastos 1842: 397-399, 406, 409). Aí estudou o tradutor de Pérsio (1837), Juvenal (1839) e Virgílio (1843), Francisco António Martins Bastos (1799-1868; viria a ser o professor de Latim de D. Pedro V¹⁰⁷). Aluno do Padre Tomás Peixoto de Figueiredo (1781-1836) entre 1819 e 1821, do seu mestre recorda: “Era homem mui aplicado, mas não teve tempo necessário para se constituir um profundo latinista” (Bastos 1842: 406). Foi substituído por José de Lemos Pinto e Faria (n.

¹⁰³ Ministro no governo presidido por Saldanha a partir de Julho 1835. O fracasso da implementação de um Instituto de Ciências Físicas e Matemáticas em Lisboa leva-o a pedir a demissão no fim desse ano (Carvalho 2001: 547-556). No decreto de 1836 em que Passos Manuel cria os liceus, reforça-se a ideia de que “[o] estabelecimento de escolas de instrução secundária é livre a toda a pessoa ou corporação” (*apud* Carvalho 2001: 565), sendo verdade que “[s]ó na década de 1870 se extinguiram por completo as cadeiras ministradas no domicílio dos professores” (Mesquita 2002: 393n.).

¹⁰⁴ Silva (1934: 37) comenta, com alguma surpresa, que em Belém, em Alfama e no Rossio “havia mestres de grego”, sem mencionar que no Bairro Alto também funcionava uma aula.

¹⁰⁵ Aqui estudou o helenista António José Viale (Vasconcelos 1922: 24).

¹⁰⁶ João Barbas da Torre “estudou gramática e língua latina com o Professor Régio o Padre Manuel Rodrigues Valente” (Bastos 1842: 408), tendo começado a leccionar latim em 1823. Em 1824, “passou para uma das Cadeiras da mesma disciplina do estabelecimento d’estudos públicos do Bairro do Rossio”, “foi colocado na Cadeira de Latinidade da Escola Ocidental de Lisboa” em 1840 e em 1842, foi “transferido para a Cadeira de Latinidade do Liceu Nacional de Lisboa” (Bastos 1842: 409).

¹⁰⁷ Mónica (2007: 44). O estudo do latim incluiu a leitura de Tito Lívio, Virgílio, Horácio e Tácito (Mónica 2007: 48). Foram ainda professores do príncipe o helenista António José Viale e o matemático Filipe Folque (Mónica 2007: 48).

1789), discípulo de António Lobo e Francisco José de Oliveira. “Em 1822, deixando o nosso Professor de Latinidade o Padre Tomás Peixoto de Figueiredo a sua Cadeira e ficando por isso vaga, feito concurso, foi nela provido, e nela se conservou até que em 1830, achando-se a concurso no real colégio dos Nobres a primeira Aula da gramática e língua latina (...) nela foi confirmado” em 1833; “Abolido o colégio dos Nobres, foi-lhe ordenado” em 1840 “que leccionasse em sua casa os estudantes do segundo distrito de Lisboa, mas não tendo execução esta medida provisória, foi mandado exercer na escola Ocidental de Lisboa, sita no extinto Convento de Belém” (Bastos 1842: 407).

José Maria da Silveira Almendro (n. 1803) obteve em 1823 por concurso “a cadeira de latinidade do bairro do Rossio, em Lisboa, (...), que regeu com a maior dignidade até 1830. Foi neste ano que o Real Colégio dos Nobres vagou a cadeira de latinidade”, que passou a reger. “Como o Colégio dos Nobres fosse abolido em 1833, contudo ele foi reintegrado na sua posse por decreto do Duque de Bragança, D. Pedro” (Bastos 1842: 408); em 1833, juntamente com João José Le Cocq e Manuel José Pires, Silveira Almendro foi incumbido de compor “as tábuas de Gramática Latina segundo o método mútuo, obra cuja feitura fora já determinada havia sete anos, mas sem efeitos práticos” (Mesquita 2002: 366); em 1840, “foi-lhe ordenado, que exercesse a sua profissão em sua própria casa, mas não se levando à execução esta ordem régia, passou a ter exercício na cadeira de latinidade no estabelecimento público dos estudos, no edifício das Merceeiras no dia 3 de Novembro de 1841” (Bastos 1842: 408). Em 1854, começou a ser seu aluno Epifânio da Silva Dias¹⁰⁸, a quem chegou a confiar a regência das aulas (Vasconcelos 1922: 9). Em 1855, Joaquim Manuel dos Santos oferece o seu *Tratado de Sinónimos e Diferenças de Palavras da Língua Latina* (Lisboa: Tip. de Luís Correia da Cunha) a este “digníssimo lente de latinidade do Liceu Nacional e secretário do mesmo Liceu”. Foi aluno de Manuel Matias Fialho de Mendonça († 1813), tradutor da *Eneida*, “obras de Salústio, e outros clássicos latinos; apenas alguns fragmentos existem impressos da tradução de Virgílio; tudo o mais se perdeu pela invasão francesa” (Bastos 1842: 409).

Não obstante, pelos alunos que o frequentaram e pelos professores que teve, o Real Estabelecimento Literário do Bairro Alto (ou “Geral do Cunhal das Bolas”, na Rua da Rosa) parece ser o mais conhecido. Maximiano Pedro de Araújo Ribeiro¹⁰⁹ — “cultor apaixonado do velho Quintiliano, bom humanista e achacado da enfermidade de fazer versos, ora origi-

¹⁰⁸ Epifânio havia de ser professor de Grego no Liceu de Lisboa. Mais tarde, “pela extinção do grego no Liceu de Lisboa, e a sua anexação ao Curso Superior de Letras”, veio a ser professor nesta instituição a partir de 1896 (Vasconcelos 1922: 12 e 13).

¹⁰⁹ Nomeado para este cargo em 1771; em 1826 ainda era vivo.

nais, ora versões de escritores da antiguidade” (Coelho 1861: 311) — era aí docente de Retórica. “Traduziu Pérsio e Juvenal. Calculava retoricamente os seus entusiasmos em odes pin-dáricas, de que ficou pouca memória. (...) Tinha por Cícero um amor que raiava a adoração”, segundo informa Latino Coelho (1861: 311).

Na mesma escola, iniciou funções docentes em 1835 Francisco da Rocha Martins Furtado: foi “examinador de Preparatórios na escola politécnica de Lisboa” e tradutor de Horácio (Bastos 1842: 408). Antes dele, o latim era leccionado nesta aula pública por José Peixoto do Vale (1754-1834), “insigne latinista, imitando em todos os seus escritos latinos, a pureza, e elegância dos clássicos Romanos” (Bastos 1842: 398), “erudito e supersticioso cultor das antiguidades romanas”, “homem já adiantado em anos”, “com os cabelos brancos numa desordem clássica e estudada”, “voz grave e majestosa”, “memória prodigiosa” (Coelho 1861: 309). Foi o conhecido professor de António Feliciano de Castilho e dos seus irmãos. O retrato que Latino Coelho desenha de Peixoto do Vale culmina com uma sugestiva observação quanto à sua personalidade, que ilustra o seu “fanatismo latinista”: “Para ele Roma havia cerrado o ciclo inteiro das mais esplêndidas e opulentas civilizações. Depois de Roma os bárbaros duravam ainda no século, em que ele vivia. A missão da humanidade era venerar nos códices latinos as únicas relíquias preciosas da antiga senhora do universo”. Ao fim do primeiro dia, os alunos traziam para casa “para decorar a costumada lição de *musa, musae*” (Coelho 1861: 310).

Na biografia de José Eduardo de Magalhães Coutinho (1815-1895), João de Andrade Corvo cita uma carta do próprio biografado, dando conta da sua experiência na aprendizagem dos rudimentos de latim com um padre, “que (...) em grandes embaraços se deveria ele achar para entender o breviário”. O cirurgião confessa: “O meu mestre cada dia se mostrava mais entusiasmado pelos meus progressos, porém eu na realidade não andava nem para trás nem para diante. A respeito da análise gramatical jejuava com o bom do padre” (*apud* Corvo 1861: 251). Na capital, relata, frequentou a aula (no bairro do Rossio) de António Maria do Couto (1778-1843), que a partir de 1840 viria a ser o Reitor do Liceu Nacional de Lisboa, depois de ter publicado uma tradução da *Batracomiomaquia ou guerra dos ratos e das rãs: poemeto herói-cómico*¹¹⁰, e dois anos antes de publicar o *Dicionário da Maior Parte dos Termos Homónimos, e Equívocos da Língua Portuguesa*¹¹¹. Conta Magalhães Coutinho que no primeiro dia este “professor de grego encartado, e de tudo por curiosidade” (*apud* Corvo

¹¹⁰ Lisboa: Tip. R. D. Costa, 1835.

¹¹¹ Lisboa: Tip. António José da Rocha, 1842. O autor aparece identificado como “Professor de Gramática, e Língua Grega no 1.º Liceu Nacional de Lisboa”.

1861: 252)¹¹², lhe pediu que traduzisse Tito Lívio: “Qual tradução nem qual diabo! Era no prefácio que principia por aquelas palavras que nunca mais me esquecerão — *Facturusne operae pretium sim, etc.* Que barulho me fez este sim!” Confessando o aluno a sua impreparação, que revelava a ignorância do primeiro professor, António Maria do Couto sossegou o discípulo: “Nesse mesmo dia”, prossegue Magalhães Coutinho, “fui assistir à aula de latim onde ouvi traduzir o meu já conhecido Eutrópio, e com ele Tito Lívio e Virgílio” (*apud* Corvo 1861: 252). As qualidades do docente traduzir-se-ão no assinalável aproveitamento do aluno, com ponto culminante noutro episódio narrado na carta que Andrade Corvo (1861: 253) continua a citar: “Abra esse Tito Lívio ao acaso e traduza. Abri ao acaso e traduzi: depois fez-me analisar algumas orações; e repetindo a mesma coisa com Virgílio, esfregou as mãos (...) e disse: Está bom; de hoje por diante fará aqui as minhas vezes de tarde, ensinando-me estes meninos”. Os progressos nos estudos levam-no, de acordo com os conselhos do mestre, “à lógica, à história, à retórica e ao grego”.

São inúmeros os professores de latim que, nesta primeira metade do século XIX, podem ser nomeados. Há aqueles que, de marcada bondade, se evidenciam pela enorme dedicação à língua latina e à Antiguidade romana, como o professor de latim do colégio da Lapa no início da década de 20, António Joaquim de Vasconcelos, “bom humanista (...) e erudito conhecedor dos clássicos romanos” (Coelho 1861: 446). Frei Patrício da Silva foi um “distinto latinista” que “falava, e escrevia esta língua com toda a pureza, e elegância, recitava de cor ainda nos seus anos avançados, todo o Virgílio, e Horácio, e vários outros clássicos” (Bastos 1842: 398). D. Francisco de S. Luís é considerado “um dos mais insignes latinistas actuais, e dos maiores filólogos que Portugal tem possuído” (Bastos 1842: 399). Merece ainda distinção a figura do poeta Padre José Fernandes¹¹³, vizinho de Castilho em Coimbra, recordado por Latino Coelho (1861: 378): “um professor à Tolentino¹¹⁴, com a diferença de que para ele o latim era o mundo inteiro, ao mesmo tempo indústria e distracção (...). Horácio era quasi toda a sua ciência. (...) Posto que o não favorecesse um talento privilegiado, a sua musa, nos passeios ideais a Tíbur, aprendera a imitar as odes horacianas”. Por contraste com a personalidade do vizinho de Castilho, comparado a “uma ode de Horácio, regrada e correcta, como as sabia limar o vate romano”, Latino Coelho (1861: 379) acrescenta que o seu “velho aposto (...) era uma verdadeira ode pindárica, pela desordem da sua contextura e pela absoluta ausência de transições”. Sem desconsiderar a ironia, interessa sublinhar a forma como o futu-

¹¹² Mais adiante, na mesma carta, refere-se a ele como “homem profundo e erudito” no grego (Corvo 1861: 254).

¹¹³ Cf. Castilho (1930: 8-9) sobre a morte do P.^e José Fernandes de Oliveira Leitão de Gouveia.

¹¹⁴ Nicolau Tolentino de Almeida foi professor régio de Retórica e de Poética a partir de 1767.

ro tradutor da *Oração da Coroa* descreve as características das odes de Píndaro¹¹⁵. Anos depois, Júlio de Castilho (1928: 36) recordará a “embocadura horaciana” do Padre Fernandes e os encontros de António Feliciano com o seu vizinho: “conversavam dos seus amigos Horácio e Tibulo, como se na véspera tivessem comido os ovos e as maçãs no triclinio de Tíbur. Para ambos Horácio era um vivo, homem de gosto e em tudo sibarita; e Tíbur uma fazenda ajardinada, ali talvez para a banda de Coselhas, com um pátio, umas granjas, uns álamos, e um olivedo a descer a encosta”.

Sendo dignos de nota os latinistas que se empenharam a fazer traduções¹¹⁶ ou na redacção de materiais de apoio às suas lições, como fez Francisco António Ferreira da Silva Beirão¹¹⁷, importa assinalar aqueles mestres de latim que ficaram para a história apenas por terem sido professores de figuras de relevo cultural e literário. A formação de António Rodrigues Sampaio, ao cuidado de um “eclesiástico da freguesia do Betinho”, em Esposende, permitiu-lhe que, no liceu, tivesse merecido “que o professor lhe confiasse a direcção da aula quando por qualquer circunstância a não podia reger” (Vasconcelos 1861: 611). Como se sabe, Camilo Castelo Branco, “Clássicos portugueses e franceses, poetas latinos e gregos, historiadores e economistas, escritores profundos e estilistas elegantes, todos folheou, em todos pensou, em todos meditou” (Biester 1861: 272). O romancista aprendeu latim com o Padre António de Azevedo (Coelho 2001: 41-42), tendo prestado provas de Gramática e Língua Latina no Liceu Nacional do Porto em 1843. António Augusto Soares de Passos estudou latim com “o insigne latinista José Rodrigo de Passos” (Cordeiro 1890: xii), tendo ainda sido, em 1848, aluno do “cavalheiro ilustrado e respeitável” António Fernando da Silva Gomes, que lhe ensinou Filosofia (Bruno 2003: 205).

O latim no liceu

É a definitiva capitulação dos miguelistas que vai permitir novas reformas no sector da educação, a cargo do Ministério do Reino¹¹⁸. Data dos últimos meses de 1836 o afamado pacote legislativo de Passos Manuel que veio a constituir “o maior conjunto de providências

¹¹⁵ A personagem de Júlio Dinis Bento Pertunhas usa a imagem da casa desarrumada para caracterizar textos latinos (Cap. 4, *infra*).

¹¹⁶ Algumas nunca trazidas à publicidade: citem-se os nomes de Inácio da Costa Quintela (1763-1838), tradutor da *Eneida* (Bastos 1842: 399), e de Francisco Furtado de Mendonça, autor de uma versão das *Geórgicas* em oitava rima, de que existem apenas os dois primeiros livros (Bastos 1842: 409).

¹¹⁷ 1750-1833. Ensinou “a língua latina com maior aproveitamento dos discípulos, e admiração dos seus colegas por mais de 50 anos”, tendo sido o autor de *A Primeira Arte de Latinidade* e de numerosas obras didácticas, dicionários, compêndios, tratados, etc. (Bastos 1842: 398).

¹¹⁸ Só em 1870 se cria um Ministério da Instrução Pública, mas a agitação política vai continuar a impedir reformas (como a de D. António da Costa), salienta Fernandes (1978: 95).

destinadas a impulsionar o ensino em Portugal” (Carvalho 2001: 560), configurado na originalidade da criação de um tipo de ensino secundário diferente: o liceu¹¹⁹, em cuja estrutura curricular “tudo ficaria dependente do tratamento que os professores fossem capazes de dar aos assuntos de que as diferentes disciplinas tratariam” (Carvalho 2001: 564). A novidade consistia na oferta pedagógica de disciplinas ligadas às artes e ofícios, numa evidente “intenção de conferir aos Liceus um carácter polivalente, preparando os estudantes não só através das clássicas Humanidades mas também através de uma formação técnica”¹²⁰.

Esta legislação é, todavia, omissa quanto à duração do curso liceal¹²¹, não se sabendo, afinal, “quais as matérias que se leccionariam em cada ano, nem o que se ensinaria em cada uma delas, nem a sua distribuição horária no trabalho escolar” (Carvalho 2001: 566). Assim, se a Gramática Latina e os Clássicos Latinos constavam da primeira rubrica, a inexistência de um programa oficial não permite saber, por exemplo, que autores poderiam ser lidos na escola, opção que dependeria do professor e do método utilizado. No entanto, apesar de Rómulo de Carvalho (2001: 566) insistir em que não havia “compêndios a que recorressem em muitas das disciplinas programadas”¹²², é preciso reconhecer, no caso do Latim, que existem informações seguras sobre os conteúdos leccionados, o que se aprende ao compulsar gramáticas, selectas e traduções publicadas para auxílio dos estudantes de língua latina (Cap. 3, *infra*).

Em meio do processo de instalação nas diferentes cidades do país¹²³, o ensino liceal conheceu uma reformulação: reduzido de dez rubricas disciplinares a seis, na primeira situa-

¹¹⁹ “A proposta de institucionalização dos liceus como instância de ensino intermédio (...) remontava (...) ao plano de Garção Stockler, de 1799. Entre essa data e 1836, outros projectos educativos contemplaram o modelo liceal, tais como os de Soares Franco, o de Mouzinho de Albuquerque (1823), o de Guilherme Dias Pegado (1835) e a própria reforma de Rodrigo da Fonseca Magalhães” (Mesquita 2002: 381). Os liceus instituiriam um novo modelo “de âmbito nacional”: pretendia-se que houvesse uma destas escolas em cada capital de distrito, “que iriam substituindo progressivamente as cadeiras de ‘Humanidades’ até aí vigentes. Prevvia-se ainda a criação, nas antigas sedes de comarca que não tivessem aquele estatuto administrativo, de uma cadeira de Gramática Portuguesa e Latina” (Mesquita 2002: 382).

¹²⁰ Carvalho (2001: 565). “Para que a instrução secundária tivesse componente prática, previa-se a criação, nos liceus, de laboratórios de Química, gabinetes de Física e jardins botânicos, além de biblioteca” (Mesquita 2002: 382).

¹²¹ Sabe-se apenas que em 1860 o curso liceal durava cinco anos (Carvalho 2001: 595).

¹²² Sobre a impreparação dos professores, v. Cap. 4, *infra*.

¹²³ A instalação dos liceus foi um processo muito lento. Decretada a sua criação em 1836, só em Setembro de 1840 abriram as primeiras escolas em Lisboa (estando previstos dois liceus para esta cidade, apenas viria a funcionar um) e no Porto. O Liceu Nacional de Lisboa foi também chamado Liceu Nacional Central; com a Primeira República passou a designar-se Liceu de Passos Manuel; depois de 1974, mudou de nome para Escola Secundária de Passos Manuel; actualmente a Escola Básica e Secundária de Passos Manuel é a sede do agrupamento de Escolas da Baixa-Chiado. Funcionou provisoriamente em diversos locais: a sua primeira instalação foi no convento de S. João Nepomuceno (de que foi reitor o latinista Manuel Francisco de Oliveira: Bastos 1842: 406), hoje propriedade da Casa Pia de Lisboa (no largo com o mesmo nome), depois ainda funcionou num palácio da Rua de S. José (agora propriedade dos CTT) e no Palácio Alverca (hoje Casa do Alentejo). As actuais instalações (junto à Academia das Ciências de Lisboa) foram construídas de raiz (risco de José Luís Monteiro, alterado por Rafael da Silva e Castro e por Rosendo Carvalheira) para acolher o estabelecimento. Esta instabilidade revela a precariedade que o ensino público conheceu na capital. Além disso, sublinhe-se que, em 1843, “só os liceus

va-se a Gramática Latina e na segunda a Latinidade: foi a reforma do ensino de Costa Cabral, em 1844, que, segundo Pedro Teixeira Mesquita (2002: 358), configurou “não uma ruptura com as acções precedentes, mas um ‘arrumar da casa’, conformando à realidade projectos demasiado ambiciosos cujo refluxo prático viera confirmar a sua difícil exequibilidade”¹²⁴. Depois dessa data, importa salientar que Anselmo José Brancaamp faz aumentar o número de aulas de Latim em 1863 (Carvalho 2001: 595).

O ensino superior e vocacional

A Universidade em que se ingressava no século XIX é um prolongamento da estrutura que resultou da reforma de 1759. Continuando a ser uma realidade o papel preponderante da Igreja na gestão da academia (Carvalho 2001: 467), os ramos do conhecimento em 1845 continuavam a ser distribuídos por cinco faculdades¹²⁵, como informa o número 3 da *Revista Académica* (de 15 de Abril desse ano): Teologia¹²⁶, Direito¹²⁷, Medicina¹²⁸, Matemática¹²⁹ e Filosofia, a que acresce “um liceu de estudos clássicos anexo”, ou seja, o Liceu de Coimbra, instituição em que se transformara o Colégio das Artes¹³⁰. A seguir à reforma de 1759, o La-

de Lisboa, Coimbra, Porto, Évora e Funchal estavam em actividade”, mas nem todas as cadeiras estavam providas (Mesquita 2002: 384-385). Apenas no fim de 1849 “a rede liceal estava, na prática, concluída” (Mesquita 2002: 391): “Esta rede compreendia (...), no Continente, um total de 100 cadeiras, complementadas por 83 aulas anexas, das quais 80 de Gramática Portuguesa e Latina (...) — albergando um total de 3001 alunos”; “no ano lectivo de 1849/1850, o número de cadeiras liceais em todo o País era de 118, e as aulas anexas 92, leccionando a cerca de 2886 discentes” (Mesquita 2002: 391).

¹²⁴ A reforma de Costa Cabral “[v]oltou a limitar a liberdade de ensino e inflectiu em relação à sua secularização e estatização, prevendo gratificações ou remunerações aos curas ou outros indivíduos que, possuindo suficientes habilitações, pudessem fazer as vezes dos professores públicos onde estes não existissem” (Mesquita 2002: 371).

¹²⁵ Na reforma de 1835, Rodrigo da Fonseca fez fundir a Faculdade de Leis com a de Cânones, dando origem à Faculdade de Direito.

¹²⁶ Entre os seus alunos, contam-se António Aires de Gouveia (antes de se doutorar em Direito), José Simões Dias e João Penha (que mudou depois para Direito).

¹²⁷ Foi a instituição que formou a maioria dos escritores portugueses do século XIX, como Almeida Garrett, Antero de Quental, Soares de Passos, António Feliciano de Castilho, António Nobre, Eça de Queirós, Eugénio de Castro, João de Deus, João de Lemos ou Tomás Ribeiro; além deles, foram alunos da Faculdade de Direito (ou de Cânones e Leis): Alexandre Braga, Álvaro do Carvalho (que morreu antes de terminar o curso), António Xavier Rodrigues Cordeiro, Arnaldo Gama, Cunha Seixas, D. António da Costa, D. João de Azevedo, Ernesto Marecos, Evaristo Basto, Forjaz de Sampaio (depois de ter passado, sem concluir, por Matemática e Filosofia; veio a ser professor de Economia Política e Estatística na Faculdade de Direito), Francisco Palha, Germano Meireles, Guilhermino de Barros, Henrique O’Neill, José Freire de Serpa Pimentel, José Gomes Monteiro, Marcelino de Matos, Ricardo Guimarães, Silva Ferraz (várias vezes candidato à docência no Curso Superior de Letras, onde apenas leccionaria cursos livres), Sousa Lobo, entre outros.

¹²⁸ Escola frequentada por Silva Gaio, que mais tarde foi aí professor de Higiene (M. L. C. Buescu 1997), e Augusto Emílio Zaluar.

¹²⁹ Aí estudaram Castro Freire (avô de Eugénio de Castro, que havia de ser catedrático nesta mesma faculdade), António de Serpa Pimentel, Luís da Costa Pereira ou Amorim Viana. Rebelo da Silva frequentou o curso, que abandonou por motivos de saúde.

¹³⁰ O Colégio das Artes (em Coimbra), o Colégio de Santo Antão e o oratoriano Colégio do Espírito Santo (em Lisboa) eram os estabelecimentos dirigidos por religiosos que, no reinado de D. José, preparavam os alunos para

tim e o Grego constituíam o que se chama hoje provas específicas de ingresso em todas as faculdades¹³¹. Sendo comum não haver todas as disciplinas do currículo nas escolas menores, à falta de conhecimento de grego, os alunos eram admitidos na condição de virem a estudar a língua no primeiro ou no segundo ano do curso (Carvalho 2001: 474).

Pelo que se pode verificar, a Universidade não oferecia um currículo de Estudos Clássicos como acontecia em Oxford ou em Cambridge, pelo que terá sido a criação do Curso Superior de Letras, em 1859¹³², a institucionalizar os estudos da Antiguidade Clássica e da Literatura Portuguesa no nível superior de ensino. Frequentado por Luciano Cordeiro, Epifânio da Silva Dias ou Cesário Verde, o seu impacte social e científico (é no contexto do Curso Superior de Letras que surgem a *Miscelânea Helénico-Literária*, de António José Viale (Nascimento 2010 e 2011), e, mais tarde, o *Curso de Literatura Portuguesa*, de Teófilo Braga, que concretizam os seus planos curriculares) foi significativo, mas excede largamente os limites cronológicos da investigação deste trabalho.

Foi moroso o processo de descentralização do ensino superior porque a Universidade de Coimbra se sentia “molestada e ofendida quando se lhe retirava qualquer dos seus privilégios” (Carvalho 2001: 567). Como a perda do monopólio só viria a acontecer na Primeira República¹³³, são de assinalar iniciativas como a criação da Escola Politécnica de Lisboa¹³⁴ (1836), a funcionar no edifício do Colégio dos Nobres¹³⁵, a Academia Politécnica do Porto¹³⁶ (1837), ou ainda, no âmbito do ensino vocacional, as Academias de Belas-Artes (Aldemira

a Universidade. Os alunos do Colégio das Artes estavam isentos de fazer exame de Latinidade (Andrade 1965: 170, 241, 242, 260-273).

¹³¹ Para entrar na Faculdade de Matemática, “considera-se conveniente que os alunos tenham estudos prévios” de latim e grego, apesar de ser igualmente conveniente o conhecimento de inglês e francês (Carvalho 2001: 477). Na Faculdade de Filosofia, eram admitidos os estudantes que tivessem o “curso completo das Escolas Menores, com a exigência de os estudantes entenderem e escreverem correcta e desembaraçadamente a Língua Latina, de terem a necessária instrução de Língua Grega, e de serem, entretanto, sujeitos a exames dessas matérias como condição indispensável para a matrícula universitária” (Carvalho 2001: 478-479).

¹³² A criação de uma escola de Humanidades tinha sido prevista pelo menos desde 1823 por Mouzinho de Albuquerque, secundado por Guilherme Dias Pegado, em 1835. Também Herculano defendera em “Qual é o Estado da Nossa Literatura? Qual é o Trilho que Ela Tem a Seguir?”, publicado em 1834, um curso de literatura. Em 1857, a Academia das Ciências de Lisboa emitia um relatório onde “sugeria a criação de Faculdades de Letras” no ensino superior (Jabouille 1999: 446).

¹³³ Apesar de propostas anteriores, como a de Albino de Figueiredo e Almeida, que reclamara uma universidade em Lisboa em 1836 (Carvalho 2001: 557-558).

¹³⁴ Importante instituição de ensino onde estudou (antes de se formar na Escola do Exército) Latino Coelho, que havia de leccionar Mineralogia e Geologia. António de Serpa Pimentel (doutor em Matemática) foi aqui professor de Álgebra e Cálculo.

¹³⁵ Em referência às matérias ensinadas no mesmo edifício, Herculano (1984: 50) ironiza: “obrigados a repetir hoje o latim arrevesado, os grecismos endiabrados dos naturalistas, físicos, químicos e matemáticos, se aprimoravam e poliam para repercutir a melodiosa declinação de *hora horae*, os sonoros aoristos do verbo *tio* e os compassados galopes da contradição e da equitação”.

¹³⁶ Resultante da conversão da Academia de Marinha e Comércio.

1937), os Conservatórios de Artes e Ofícios (1836 em Lisboa e 1837 no Porto)¹³⁷ e o Conservatório de Arte Dramática.

¹³⁷ Excluo referências a outros estabelecimentos relacionados com o “ensino técnico”, como a reconfiguração da Academia de Fortificação, Artilharia e Desenho em Escola do Exército, a inauguração da Escola de Veterinária (1830, convertida em 1864 no Instituto de Agronomia e Veterinária de Lisboa) ou a criação das Aulas Régias de Cirurgia em 1825, e refundadas em 1836 por Passos Manuel, enquanto as Escolas Médico-Cirúrgicas de Lisboa (no Hospital de S. José; em 1825 foi aí lente de Clínica Médica António José de Lima Leitão), onde se formou Rodrigo Paganino, e do Porto (no Hospital de Santo António, que chegou a ser frequentada por Camilo Castelo Branco, e onde Júlio Dinis fez os seus estudos).

Capítulo 3.

INSTRUMENTOS DE ENSINO E DE DIVULGAÇÃO

Gramáticas e polémicas

Pelas alterações que lhe impôs, a reforma de 1759 vai desencadear uma polémica de dimensões assinaláveis no ensino do Latim em Portugal, a começar pela proibição do uso de uma gramática — a *De Institutione Grammatica* do Padre Manuel Álvares¹³⁸ —, obrigando à adopção do *Novo Método da Gramática Latina*, do oratoriano António Pereira de Figueiredo, que desde 1753 circulava na versão “*Reduzido a Compêndio*”¹³⁹, versão que foi adoptada nas mencionadas *Instruções*¹⁴⁰. Foi publicada pelo menos entre 1759¹⁴¹ e 1865¹⁴², tendo sido ainda por esta gramática que D. Pedro V estudou Latim (Mónica 2007: 44). O professor responsável pela formação do monarca, Martins Bastos (1842: 397), considerou Pereira de Figueiredo “o maior latinista da Europa no século” XVIII, acrescentando: “O seu novo método basta para se formar dele o conceito que merece; todos os elogios que se fizerem são inferiores ao seu merecimento”. Augusto Epifânio da Silva Dias (1872: v-vi) comentará décadas depois:

O Novo Método (...) era, na primeira parte, certamente superior à Arte de Álvares. (...) Na sintaxe, porém, o Novo Método seguia as doutrinas de Francisco Sanches, continuadas e desenvolvidas por Esciôpio¹⁴³, Vóssio¹⁴⁴, Perizónio¹⁴⁵ e outros. No sistema

¹³⁸ Marnoto (2010: 69). Escrita em latim, originalmente publicada em 1572, veio a ser adoptada pelo ensino jesuíta em Portugal e por toda a Europa. Em 1974, a Junta Geral do Distrito Autónomo do Funchal fez publicar na Imprensa Nacional-Casa da Moeda a edição facsimilada da *editio princeps*, o que a torna ilegível a um leitor sem conhecimentos de paleografia. O autor da introdução, J. Ferreira da Costa, descrevendo o “método alvarístico” como “racional, directo e global, como convinha ao ensino de uma língua viva” (xiv), esboça ainda a polémica, com referência aos principais autores e obras que a alimentaram, ainda que não desenvolva argumentos contra e a favor desta obra fundamental no ensino do Latim. Sobre controvérsias entre alvaristas e anti-alvaristas, v. Moura (1823: 351-356).

¹³⁹ Lisboa: Régia Of. Tipográfica. Na versão integral, com o título de *Novo Método da Gramática Latina, para Uso das Escolas da Congregação do Oratório*; teve a *editio princeps* em 1752, datando do ano seguinte nova edição (ambas Lisboa: Of. Miguel Rodrigues).

¹⁴⁰ Em alternativa, mencionava-se a gramática de António Félix Mendes (Carvalho 2001: 432), sobre a qual se falará a seguir. Gomes de Moura (1823: 361) denuncia que nenhuma destas duas obras fala de métrica nem de estilística (falta que a sua obra irá cobrir), notando também a excessiva brevidade quando tratam casos excepcionais. Sobre os compêndios adoptados nesta reforma educativa e os princípios orientadores do ensino, v. Andrade (1981: 262-277).

¹⁴¹ Lisboa: Of. Patr. Francisco Luís Ameno.

¹⁴² Dada como 3.^a ed. Lisboa: Imp. Nacional. Registrem-se as edições de 1760 (Lisboa: Of. Miguel Manescal da Costa), 1780, 1788, 1795, 1803 (todas Lisboa: Régia Of. Tipográfica), 1811, 1825 (ambas Lisboa: Imp. Régia), 1831 (14.^a impr. Lisboa: Imp. Viúva Neves e Filhos), 1834 (15.^a impr. Pernambuco: Tip. Pinheiro e Faria), 1848 (Novíssima ed. Porto: Tip. S. J. Pereira), 1851 (15.^a ed. Lisboa: Tip. Matias José Marques da Silva) e de 1853 (Lisboa: Tip. José Baptista Morando). A gramática que foi sendo adoptada em sua substituição foi a de Gomes de Moura (v. *infra*).

¹⁴³ Kaspar Schoppe (1576-1649); v. Kuhn-Chen (2014).

¹⁴⁴ Jansz Gerrit Voss (1577-1649); v. Schirren (2014).

do gramático espanhol um ou outro emprego particular dos casos era erigido em lei universal; a elipse vinha por mil modos, e identificando factos de natureza e origem diversíssimas, forçar as variadas construções a aduzirem-se à unidade da fórmula. Processo análogo se applicava às regras de concordância e a certos empregos dos modos (...). No Novo Método a segunda parte da gramática apenas ocupa 33 páginas, constando a obra inteira de 268 páginas de texto. Nesta parte, portanto, é força confessá-lo, a razão estava do lado dos jesuítas. A sintaxe de Álvares, mormente se lhe juntarmos os comentários que sob diversos nomes a acompanhavam e eram explicados nas aulas, leva incontestável vantagem à do oratoriano. Assim que o Novo Método, neste particular, bem fora de representar um aperfeiçoamento, inaugura uma época de retrocesso no ensino da língua latina.

Também Leite de Vasconcelos (1922: 18) irá defender a gramática de Manuel Álvares em comparação com os trabalhos de Pereira de Figueiredo e do seu mestre Félix Mendes:

A Gramática de Álvares, diziam, estava escrita em latim, e continha muitas e complicadas regras. Mas o ser escrita em latim correspondia, até certo ponto, ao que hoje se chama em Pedagogia ‘método directo’, e além disso a uma necessidade da época, qual a de manter o aluno inteiramente dentro do latim, para o falar e para o escrever; da abundância e da complexidade das regras não era culpado o autor da Gramática, porque a língua latina é assim mesma! (...) À Gramática do P.^e Figueiredo se ligam, entre outras de menor voga, a de Gomes de Moura, impressa a 1.^a vez em 1829, e a de Alves de Sousa, impressa a primeira vez em 1857, ambas elas imperfeitas na sintaxe, por deficiência e por erros.

Com efeito, mesmo uma comparação apressada entre essas gramáticas e as actuais concluirá que Silva Dias (e a gramática de Madvig, que traduziu) e Vasconcelos apontavam para o caminho futuro da didáctica do latim. Na segunda metade do século XIX, quando começam a surgir novos manuais de gramática, o *Novo Método da Gramática Latina Reduzido a Compendio* continua a ser publicado, agora actualizado: é a “Edição revista, correcta e muito aumentada”¹⁴⁶ por Manuel Bernardes Branco (Cap. 6, *infra*).

Pereira de Figueiredo, tido como “aferrado ao dinheiro” e “preguiçoso” (Nemésio 2003: 148), foi ainda autor do *Diálogo sobre os Autores* (1760), de um *Compendio das Épocas e Sucessos mais Ilustres da História Geral* (1782) e, “[p]ara completar o apetrechamento gramatical dos pupilos da sua Ordem”, recorda Vitorino Nemésio (2003: 151), “escrevera Pereira, além de outros, um compendiozinho, fácil de manejar, *Figuras de Sintaxe Latina*, pelo qual Herculano teria decorado as oito obnoxias e principais figuras”.

¹⁴⁵ Jakob Voorbroek ou Jacop Perizonius (1651-1715).

¹⁴⁶ De 1864 (Lisboa: Livr. A. M. Pereira). Volta a sair em 1868 (Lisboa: Imp. J. G. de Sousa Neves) e a 3.^a ed., intitulada *Compendio de Gramática Latina* composto pelo ilustre filólogo P.^e António Pereira de Figueiredo da Congregação do Oratório revisto e muito acrescentado, é de 1877 (Lisboa: Livr. A. M. Pereira).

Além de responder à exigência de o ensino do latim passar a ser feito em língua portuguesa, “[o] que havia de novo na didáctica de António Pereira”, como realça Vitorino Nemésio (2003: 149), “é lucidamente aludido no ‘Prólogo’”: “Aí se proclama a doutrina, ainda hoje pedagogicamente certíssima, de que ‘as belezas e elegâncias da língua latina com maior facilidade e segurança se aprendem pela lição dos escritores clássicos, que por meio de muitos preceitos da Gramática’; e por isso Pereira procurou podar a árvore das regras com suas flores de excepção”. A juntar a isto, lembre-se que “a grande directriz do *Novo Método* (...) era a descoberta, sem sombra de dúvida devida ao ermo de Port-Royal” de que — Nemésio (2003: 150) cita agora Pereira de Figueiredo — “a maior, e a melhor parte da língua latina, dos seus usos, frases e elegâncias é a que se bebe imediatamente nas fontes, isto é, nos doutores da língua latina bem explicados”.

Passando o uso da gramática a obrigatório, compreende-se a vulgarização das suas edições, tendo galgado o século¹⁴⁷. Todavia, esta esmagadora preponderância não significa que o *Novo Método* não tivesse conhecido concorrência, sendo de realçar a gramática¹⁴⁸ do professor de Latinidade de Filinto Elísio (e, como se disse, de António Pereira de Figueiredo), António Félix Mendes¹⁴⁹ (autor, em 1798, da *Ortografia Latina, ou Regras para Escrever, e Pronunciar com Acerto a Língua Latina*) ou a *Gramática Latina* de Luís António Verney, “tratada por um método novo, claro, e fácil. Para uso daquelas pessoas, que querem aprendê-la brevemente, e solidamente”¹⁵⁰. Pelo método de Félix Mendes estudou ainda o cirurgião José Eduardo de Magalhães Coutinho (Corvo 1861: 251).

Existiam outros manuais de gramática e latinistas do século XVIII recordados por José Vicente Gomes de Moura (1823: 359-360). Indiquem-se a *Arte da Gramática Latina*, de

¹⁴⁷ Com efeito, o *Novo Método da Gramática Latina, Dividido em Duas Partes* (sem indicação de se tratar de compêndio) veio a lume pelo menos de 1756 (3.^a impr. Lisboa: Of. Patriarcal Francisco Luís Ameno) a 1844 (Lisboa: Tip. José Baptista Morando). Conheceu edições em 1765 (5.^a impr. Lisboa: Of. Miguel Manescal da Costa) e 1800 (s/l.: s.n.); saiu em Lisboa (Régia Of. Tipográfica) em 1779, 1783 (8.^a impr.) e 1797; passando a chamar-se Imp. Régia, continuou a imprimir a obra em 1806 (13.^a impr.), 1813 (7.^a impr.), 1816 (8.^a imp.) e 1817.

¹⁴⁸ Trata-se da “refundição da Gramática Latina Novamente Ordenada e Convertida em Português por Domingos de Araújo, Lisboa, Pedro Craesbeck, 1627” (Costa 1979: 293n.; cf. Vasconcelos 1922: 17).

¹⁴⁹ A gramática sai em 1737. Andrade (1981: 309-317). Teófilo Braga (2005: 259) apelida-o de “autoritário gramaticão, que embirrava com as novidades do classicismo francês”. O mesmo erudito cita o processo da Inquisição contra Filinto Elísio, que vale a pena lembrar: “Foi seu professor António Félix Mendes, que a 3 de Julho de 1778, o acusou ao Santo Ofício, com os seus companheiros Jerónimo Estoquete e Manuel Coelho de Lima, de que todos estes três sujeitos estavam exercitados e instruídos na lição dos Livros proibidos... digo, de Livros de Filosofias modernas...” (*apud* Braga 2005: 263).

¹⁵⁰ Originalmente publicada em 1758 (a quarta impressão, “mais emendada”, é de 1785, Lisboa: Régia Of. Tipográfica, e a sexta ainda se publicava em Lisboa em 1816). Sobre a obra, Martins Bastos (1842: 397) assegura ser uma “gramática filosófica”, “muito apreciável, posto que o aferro a certas doutrinas o não podem desculpar algumas vezes de pouca exactidão”.

Manuel Rodrigues Maia¹⁵¹, ou as obras do Padre António Rodrigues Dantas. Este “Professor Régio de Gramática Latina na Cidade de Lisboa” publicou uma gramática em 1773 e uma *Explicação da Sintaxe*¹⁵² em 1799. Nesta, adverte-se o leitor de que na obra se encontrarão “todas aquelas doutrinas, que em fastidiosos volumes explicaram outros”. São de nomear também o *Novo Compêndio de Gramática Latina* (1796), de Emídio José David Leitão, a *Gramática Latina* de Tomás António da Silva¹⁵³, a *Nova Explicação da Sintaxe* (1788), de António Pereira Xavier, e o *Método novíssimo para aprender a Gramática Latina* (1786), de Domingues Nunes de Oliveira, além de obras como o *Compêndio da Elipse* (1805), de Francisco Luís de Magalhães, e as *Observações sobre as virtudes da boa Latinidade* (1782), de António de Pina de Andrade.

Teve ainda assinalável acolhimento o *Compêndio de Gramática Latina e Portuguesa*, de José Vicente Gomes de Moura (1769-1854), professor de Latim (desde 1803) e de Grego (a partir de 1817) no Real Colégio das Artes, mais tarde Liceu de Coimbra (Bastos 1842: 399-400). De 1829 à morte do autor, a obra teve sete edições¹⁵⁴, sendo publicada pelo menos até aos anos 70 do século XIX. O trabalho deste professor está, todavia, muito próximo do *Novo Método* de Figueiredo, como bem notou Epifânio da Silva Dias (1872: vi): “reduzindo-o apenas a maior concisão de estilo; suprimindo as minudências relativas às formas, e juntando-lhe a arte métrica, algumas observações sobre a colocação e uma série de exemplos, em parte copiados de Porto Real, em que se verificam diversos casos de figuras de sintaxe”.

Com o avançar do século XIX, aparecerão outros manuais, como do “Professor Público de Gramática e Latinidade no Concelho de Resende” João Teixeira de Vasconcelos († 1881): o *Curso Gramatical da Língua Latina e Portuguesa* sai em 1850¹⁵⁵. Joaquim Alves de Sousa (1825-1892), Professor de Hebreu no Liceu Nacional de Coimbra, foi o autor da *Gra-*

¹⁵¹ De título completo *Arte de Gramática Latina, por um Método Novo, Claro, e Fácil: para Uso dos que Quiserem Aprendê-la Breve, e Solidamente*, saiu em 1793 (Lisboa: Of. de Filipe José de França e Liz), em 1805 (3.^a ed., Lisboa: Of. Simão Tadeu Ferreira) e em 1808 (Lisboa: Of. de Simão Tadeu Ferreira).

¹⁵² A obra está “dividida em duas partes: na primeira se trata do que pertence à sintaxe de concordância, e regência; na segunda se dá notícia da sintaxe geral, e uso particular de vários substantivos, adjectivos, e verbos, e outras mais partes da oração”. Consultada a ed. de 1848 (Lisboa: Tip. António José da Rocha).

¹⁵³ Merecem igualmente referência de Gomes de Moura (1823: 359-360) os nomes de Miguel de Bourdieu (tradutor de Salústio), Cândido António de Oliveira e Silva, Sebastião José Guedes e Albuquerque, Fr. Diogo de Melo e Meneses, Joaquim José de Campos Abreu e Lemos, José de Lemos Pinto Faria e os já mencionados Joaquim José da Costa e Sá, António Maria do Couto e Jerónimo Soares Barbosa.

¹⁵⁴ Coimbra: Impr. da Universidade.

¹⁵⁵ Porto: Tip. Comercial. Em 1870, em 3.^a ed. “muito melhorada”, o título é *Curso de Gramática Latina e Portuguesa e de Latinidade para Uso das Aulas* (Porto: Tip. Lusitana). Nesta data, o autor é apontado como sendo “das mesmas disciplinas professor, jubilado na cadeira de Resende (Viseu), e na 1.^a e 2.^a do liceu nacional de Castelo Branco”.

mática Elementar da Língua Latina, para uso das escolas, impressa nesta cidade¹⁵⁶. A sexta edição sai em 1872, mesma data em que vem a lume a tradução da gramática de Madvig¹⁵⁷ feita por Epifânio. A apreciação que este filólogo faz do trabalho daquele professor de liceu desencadeia uma breve mas animada polémica sobre a pedagogia e ciência da linguística latina naquele tempo¹⁵⁸. Com efeito, no “Prefácio” da gramática do latinista dinamarquês, Epifânio da Silva Dias (1872: vii) lamenta: “a nova gramática é, na essência, uma variante da de Gomes de Moura”, adverte que “não são poucas as inexactidões” e denuncia (Dias 1872: vii-viii):

Não conhecendo os modernos trabalhos linguísticos, ainda explica a sintaxe pelas ideias da escola de Sanches. Não distingue as formas e construções usuais das excepcionais, as poéticas das dos prosadores, as que pertencem à idade clássica das que são da decadência da língua; os erros tradicionais são cuidadosamente conservados; as inexactidões, os barbarismos, os solecismos pululam, uns copiados, outros, cremos nós, de invenção própria, e às vezes, quando acerta de transcrever passos de um livro francês, não dá ligação e coerência às ideias.

A crítica desmente o aplauso (que cita) dado pelo *O Instituto* em 1857: “eis o compêndio que a nossas escolas faltava ainda para melhor e mais facilmente se aprender a utilíssima língua latina” (A. C. B. 1857: 287).

O dicionário e a selecta

De assinalar ainda, no âmbito dos instrumentos produzidos para o ensino do Latim, capazes de substituir aqueles que foram proibidos em 1759, o dicionário¹⁵⁹ de Pedro José da Fonseca, tradutor da *Arte Poética* de Horácio (Oliveira 2000). Sabe-se que o *Paruum Lexicon Latinum* (1762, 1788, 1793 e 1807, só para recolher as datas de DBP VI: 421) circulava no

¹⁵⁶ Casa de J. Augusto Orcel: 1.^a ed. 1857, 2.^a ed. “muito melhorada” 1858, 3.^a ed. “melhorada” 1863, 4.^a ed. “melhorada” 1866, 5.^a ed. 1869; desde a 4.^a, “Aprovada pelo Conselho Geral de instrução Pública”.

¹⁵⁷ Em 1872, Porto: Tip. Manuel José Pereira; 2.^a ed. 1879; 3.^a ed. 1887; 4.^a ed. 1889 (Lisboa: Livr. Ferreira). A ed. original da gramática de Johan Nicolai Madvig (1804-1886), um dos latinistas escandinavos mais importantes do século XIX, é de 1841 (Lather 2014). “Esta Gramática trouxe grandes inovações: a sintaxe era apresentada com outra ordem, mais rigorosamente conforme com a substância do latim; a própria morfologia se avantajava à das antigas gramáticas, em clareza e rigor. E tudo isto sem falar da riqueza dos factos, a escolha dos exemplos, segundo as idades ou estilos da língua” (Vasconcelos 1922: 18).

¹⁵⁸ Alves de Sousa reage na Resposta a um Crítico ou Exame de Algumas Asserções do Sr. Augusto Epifânio da Silva Dias sobre Gramática Portuguesa e Latina (Coimbra: Impr. da Universidade, 1873, 158 pp.), a que Epifânio replica (ficando sem resposta) com O Latim do Sr. Alves de Sousa examinado nas suas três obras Gramática Elementar da Língua Latina, Curso de Temas Graduados, Resposta a um Crítico (Porto: Tip. Manuel José Pereira, 1873).

¹⁵⁹ Sobre os dicionários de latim, v. Almeida (1959).

país ao lado de dicionários estrangeiros, como o de Forcellini¹⁶⁰ ou o de Sorano (1749), como ensina Costa (1979: 298).

Também na sequência das determinações de 1759, surge a adaptação portuguesa¹⁶¹ de *Selecta Latini Sermonis Exemplaria*¹⁶², de Pierre Chompré¹⁶³. Recolhe, em seis volumes¹⁶⁴, muitos textos, que permitem “uma perspectiva da Literatura Latina, alargada temporal e tematicamente” (Lemos 1998: 220), possibilitando ao professor uma selecção ajustada aos discípulos. A longevidade da obra¹⁶⁵ poderá justificar-se pela enorme quantidade de textos e autores que reúne. Na verdade, tanto José Eduardo de Magalhães Coutinho (Corvo 1861: 251) como Trindade Coelho a usaram. Este refere-se à obra na *Autobiografia* (texto de 1902) nos seguintes termos (Coelho 1986: 272):

Da gramática passávamos à selecta “primeira”: *Mundus a Domino constitutus est*, que nós traduzíamos assim de brincadeira: *Mundus*, a gaita, *constitutus est*, foi tocada, *a Domino*, pelo gaiteiro — e dessa tal selecta, passávamos à “segunda” que tinha cartas de Cícero e não sei que mais, e ao mesmo tempo dávamos também Fábulas de Fedro, e passávamos depois ao Tito Lívio e com este ao Virgílio.

A didáctica de Gomes de Moura

O já referido professor José Vicente Gomes de Moura publica em 1823 uma *Notícia Sucinta dos Monumentos da Língua Latina, e dos Subsídios Necessários para o Estudo da Mesma*¹⁶⁶. Dedicada ao infante D. Miguel¹⁶⁷, a obra apresenta-se no “Prólogo” como “uma colecção de doutrinas apanhadas de diversos escritores, ou adquiridas por experiência pró-

¹⁶⁰ Os quatro vols. de *Totius Latinitatis lexicon*, de Egidio Forcellini (1688-1768), saíram pela primeira vez em 1771; Beck (2014).

¹⁶¹ Por Mesquita e Quadros. A edição francesa mais antiga a que tive acesso é de 1750. Fernando Lemos (1998: 218-220) realça algumas diferenças entre a versão original e a adaptação portuguesa, donde são omitidos autores como Marcial e Catulo.

¹⁶² O título completo com que será publicada para os alunos portugueses é: *Selecta Latini Sermonis Exemplaria e Scriptoribus Probatissimis ad Christianae Iuuentutis Vsum Olim Collecta; Nunc Vero Iussu Regis Fidelissimi Josephi I. Instauratis Bonarum Artium Studiis ad Lusitanorum Adolescentium Bonum Denuo in Lucem Edita*.

¹⁶³ Substituta da selecta dos jesuítas (*Fasciculus ex selectioribus Authorum*), publicada de 1671 a 1758 (Lemos 1998: 218-233). Apesar de incluir autores de várias épocas da latinidade, ignorava nomes como Séneca ou Tácito (Lemos 1998: 212-218).

¹⁶⁴ Vol. I: Sulpício Severo, Eutrópio, Aurélio Victor, Cornélio Nepos, Justino e Floro; vol. II: Quinto Cúrcio, Júlio César, Pansa, Cícero, Salústio, Veleio Patérculo, Valério Máximo e Aulo Gélíio; vol. III: Vegécio, Tito Lívio, Tácito, Frontino, Macróbio, Quintiliano, Columela e retórica *Ad Herennium*; vol. IV: Suetónio, Plínio-o-Velho, Plínio-o-Moço, Vitruvius, Séneca, Celso, Quinto Cúrcio, Salústio, Lívio e Cícero; vol. V: Plauto e Terêncio; vol. VI: Fedro, Ovídio, Virgílio, Horácio, Juvenal, Pérsio e Lucrécio. Cristina Pimentel (2001: 188) considera que os autores destes volumes eram “na sua essência desinteressantes ou inadequados ao estrato etário que tinha de os estudar”.

¹⁶⁵ O volume mais antigo a que tive acesso data de 1760, sendo já uma *editio altera*. Consultei depois diversos volumes desta obra de 1800, 1826, 1844, 1845, 1860, 1861, 1864, 1874, 1876, 1878 e 1886, publicados em Lisboa. A ed. original é de Paris e data de 1752.

¹⁶⁶ Coimbra: Real Impr. da Universidade.

¹⁶⁷ El-Rei D. Miguel e as irmãs aprenderam latim com o P.^o José da Rocha.

pria, e reduzidas a compêndio, cuja lição pode poupar a de alguns livros estranhos, ou dirigir na escolha de outros” (Moura 1823: 1-2). Na “Introdução. Observações Gerais sobre as Línguas”, o autor mantém a concepção de que “[o] dom da palavra é natural ao homem”, conferida por Deus, e que as diversas línguas se originaram, de acordo com “Moisés, o mais antigo dos historiadores”, por causa de um castigo divino infligido aos homens, que tentavam construir uma torre que lhes proporcionasse celebridade. Apesar disto, importa realçar que a obra faz uma análise dos materiais disponíveis na época para o estudo do Latim. Depois de alguns capítulos sobre o relevo da língua latina, considerações sobre livros, manuscritos, epigrafia, numismática, começa uma secção dedicada aos “Escritores Latinos, e Edições das Suas Obras”, onde se aduzem informações sobre as traduções portuguesas dos autores clássicos. Estruturando a história da literatura latina por períodos ou idades (“Período I. Idade Bárbara”; “Período II. Idade Semibárbara”; “Período III. Idade Áurea”; “Período IV. Idade Argêntea”; “Período V. Idade Énea”; Princípio da Idade Média. Idade Férrea da Língua Latina”¹⁶⁸), Gomes de Moura dedica ainda um capítulo ao século XI (“Estado Jacente da Língua Latina”) e outro à “Restauração das Letras nos Séculos XIV e XV”. As “notícias” sobre os autores são breves, como o título prometia, mas incluem as informações essenciais sobre a vida (datas, cargos públicos e militares que ocuparam), estilo e obras (títulos e datas) dos escritores.

A segunda parte apresenta observações sobre “meios ou subsídios” para aprender a língua latina, cujo conhecimento “consiste na notícia de todos os vocábulos da mesma, e de suas diversas significações e construções, a fim de entender fácil e perfeitamente os que nela falam, ou têm escrito, e ainda mesmo de nela bem falar e escrever” (Moura 1823: 287). Assim, o autor fala criteriosamente sobre regras a atender quanto à escolha das edições, autores, dicionários e gramática, dando indicações sobre a relevância da arqueologia, hermenêutica e método para o estudo deste idioma. A título exemplificativo, refiram-se regras na escolha dos autores: “Os que começam o estudo da Língua Latina (que de ordinário são de tenra idade), devem começar pelos AA. mais *fáceis*”, ou seja, “aqueles, cujos assuntos são proporcionados à capacidade dos principiantes”. Advertindo que “a clareza de qualquer A. depende da clareza das *ideias*, quando estas são assaz sensíveis e comuns; e bem assim da da *expressão*”, Vicente Gomes de Moura (1823: 293) conclui que são “obscuros” os escritores “cujo assunto excede a (...) capacidade” dos principiantes por causa das “noções nimiamente abstractas e próprias das ciências e artes, quer liberais, quer (e principalmente) mecânicas, da política, dos costumes e religião privativa das nações”. Entram nesta categoria as obras de Vitruvius, Plí-

¹⁶⁸ A distinção entre as épocas caracterizadas por metais — ouro, prata, bronze, ferro — prolonga o mito das quatro idades.

nio-o-Velho e Manílio. Por outro lado, são também obscuros autores como alguns poetas (por causa dos “períodos longos, de tropos ousados, de figuras bastas e construções esquisitas”) ou Tácito, “cujo estilo é um pouco sucinto, de maneira que por breve se torna obscuro”¹⁶⁹.

A selecção dos autores para principiantes não condena a leitura dos poetas ou deste historiador em etapas posteriores do estudo, pois, diz a segunda regra, “devem preferir-se aqueles AA., cuja latinidade é mais *pura e casta*”, ou seja, alguns da época clássica (são nomeados Cornélio Nepos, César, Virgílio, Horácio, Tito Lívio), outros do período “argênteo” (Pompónio Mela, Fedro, Quinto Cúrcio, Valério Flaco, Tácito, Juvenal, Plínio-o-Velho, Plínio-o-Jovem, Quintiliano, Suetónio). Como se vê, Gomes de Moura (1823: 295) rejeita que se estude Latim só pelos autores da época clássica, invocando alguns destes nomes da “época argêntea” que devem ser lidos. No entanto, esta premissa não exclui outro factor de ponderação na escolha dos textos. Se Alexandre Herculano (1984: 60) via o desencontro entre a moral e religião cristãs e os escritores pagãos, Gomes de Moura (1823: 295) alerta na terceira regra: “Deve evitar-se a lição daqueles Escritores, ou lugares de Escritores, que por sua natureza ou expressão podem ser *perigosos à inocência*. Tais são os livros eróticos ou amatórios de *Ovídio*, alguns lugares de *Catulo*, *Propércio* e *Horácio*, alguns escritos de *Apuleio*, *Priapeiorum auctores*, etc.”

A indicação sistemática das datas em que os recursos educativos mencionados foram sendo publicados permite entender que a reforma de 1759 foi responsável por uma assinalável produção de materiais de auxílio ao ensino e aprendizagem do latim, e o seu “êxito editorial” atesta a pertinência e qualidade (como sugere a adesão dos pedagogos, mesmo que até à Viradeira ela tenha sido autoritariamente imposta¹⁷⁰). No entanto, é de justiça recordar que, por seu lado, um autor como José Vicente Gomes de Moura (1823: 351) considera a *Arte da Gramática Latina* do Padre Manuel Álvares uma “boa Arte prática, mas carece, assim como todas as daquele tempo, dos Princípios da Gramática Geral”, sugerindo, já na segunda década do século XIX, que “deverão os Jesuítas vertê-la em Português, e não ensinar aos meninos a Língua Latina, que ignoram, por um livro, escrito em Latim; juntar-lhe princípios Gerais das Línguas, e a comparação da Latina e Portuguesa; e enfim dar-lhe os melhoramentos, que resultam do maior estudo das *Fontes de Gramática*” (Moura 1823: 351-352).

¹⁶⁹ Sobre Tácito, v. Cap. 7, Sec. IV.

¹⁷⁰ Sabe-se que, apesar das rígidas determinações em contrário, “em várias escolas, os professores continuavam a usar as Gramáticas jesuíticas de Manuel Álvares e dos seus compiladores” (Carvalho 2001: 436), o que lhes valeu a suspensão, enquanto os exemplares da obra foram apreendidos e publicamente queimados (Carvalho 2001: 437).

A comparação do latim com o português será, com efeito, uma tendência a partir do século XVIII, defendida pelo próprio Gomes de Moura no capítulo XXV da sua *Notícia Sucinta...* (“Método de Ensinar os Princípios da Gramática Geral, os Rudimentos da Gramática Latina, a Construção dos Autores, a Língua Portuguesa com a Latina, e a Composição do Latim”), vindo a ser posta em prática no *Compêndio de Gramática Latina e Portuguesa*. Na verdade, as “teorias linguísticas do século XVIII” realçavam a “orientação filosófica que levou à aceitação da premissa de que todas as línguas traduzem estruturas racionais idênticas, podendo sistematizar-se as suas regras em preceitos universalmente válidos”, como sintetiza Maria Helena de Teves Costa (1979: 296) a propósito das doutrinas de Sanches. Daqui decorre a produção de “gramáticas filosóficas” e “compêndios em que se fazia o ensino simultâneo da gramática latina e de uma língua vernácula, capítulo por capítulo, aproximando as regras do latim das julgadas correspondentes nas vernáculas”. A autora dá como exemplo desta tendência obras de Amaro de Roboredo¹⁷¹ e, no século XVIII, as *Regras da Língua Portuguesa, Espelho da Língua Latina, ou Disposição para Facilitar o Ensino da Língua Latina pelas Regras da Portuguesa*, de Caetano Maldonado da Gama¹⁷², bem como a *Gramática Lusitano-Latina, que Ensina a Língua Latina, Regulada na Maior Parte pela Portuguesa, sem Discrepância dos Autores Latinos*, de Manuel dos Santos Leal¹⁷³. Sem data, Maria Helena de Teves Costa (1979: 296n) enumera ainda *As Duas Línguas ou Gramática Filosófica da Língua Portuguesa Comparada com a Latina para Ambas se Aprenderem ao Mesmo Tempo*, de Jerónimo Soares Barbosa¹⁷⁴. A estes títulos deverá juntar-se a *Gramática Portuguesa em Analogia com as Línguas, de que Toma Origem Principalmente Latina e Grega*, composta por Jaulino Lopes Arneiro, ex-professor de Latim¹⁷⁵.

¹⁷¹ Método Gramatical para Todas as Línguas (1619), Raízes da Língua Latina (1621) e Porta das Línguas (1623). Todos em Lisboa: Pedro Graesbeeck.

¹⁷² Costa (1979: 296n.) lembra que este é o “pseudónimo de D. Jerónimo Contador de Argote” e que a obra foi publicada em Lisboa (Of. Matias Pereira e João Nunes Pedroso, 1721; 2.^a ed. Of. Música, 1725).

¹⁷³ Lisboa: Of. Patriarcal Francisco Luís Ameno, 1783.

¹⁷⁴ Coimbra: Real Impr. da Universidade. Costa (1979: 296n.) faz notar que esta “[p]arece ter sido a primeira edição da obra que publicou mais tarde, refundida e com outro título: *Gramática Filosófica da Língua Portuguesa ou Princípios da Gramática Geral Aplicados à Nossa Linguagem*” (2.^a ed. Lisboa: Tip. Academia das Ciências, 1830).

¹⁷⁵ Lisboa: Tip. Desidério Marques Leitão, 1827.

O estudo do grego

Antes de concluir estas considerações, importa realçar que, até à reforma do ensino em 1759, a língua grega era praticamente desconhecida em Portugal: se, no século XVIII, a biblioteca do convento da Arrábida não possuía qualquer livro em grego, de acordo com Isabel Braga¹⁷⁶, a verdade é que, para o autor do *Verdadeiro Método de Estudar*, “[d]o Grego também no século XVI havia mais notícia, que não há hoje neste Reino” (Verney 1949: 271), apesar da oferta da disciplina no Colégio das Artes: “dizem que há uma cadeira de Grego, mas como se a não houvesse porque não tem exercício” (Verney 1949: 250).

Apesar dos argumentos de Luís António Verney sobre as vantagens do ensino do grego¹⁷⁷, só em 1759 o alvará da reforma do ensino determinaria a criação de “quatro escolas em Lisboa e duas em Coimbra, Évora e Porto” para o ensino da língua helénica (Carvalho 2001: 432), ou seja, “[p]ela primeira vez na história da cultura portuguesa o grego (...) entra nos planos de estudos secundários” (Buescu 1984: 11). Por essa altura, o “estudo da língua grega ocuparia apenas 2 horas de manhã e 2 de tarde, às quais se roubaria diariamente meia hora para recordar o Latim” (Carvalho 2001: 433-434). O próprio Verney tinha o plano de contribuir para o estudo do idioma com uma gramática sua, que acabou por nunca ser publicada (Carvalho 2001: 420). Na carta IV do *Verdadeiro Método de Estudar*, dedicada às línguas “em Portugal totalmente desconhecidas”, o grego e o hebraico, o Barbadinho propõe um plano de ensino da língua helénica em quatro anos: indica os materiais que podem ser utilizados¹⁷⁸, os autores que devem ser objecto de leitura¹⁷⁹ (dando preferência à prosa¹⁸⁰), e os mé-

¹⁷⁶ Braga (2001: 474). Exceptua-se apenas uma obra bilingue grego-latim.

¹⁷⁷ “O Teólogo todos os instantes tem necessidade de consultar estes originais, porque as versões nem sempre são fiéis” (Verney 1949: 252); “o Jurista tem necessidade do Grego, para alcançar o verdadeiro sentido de muitas constituições imperiais”, podendo o mesmo ser dito do Canonista; “O Médico tem necessidade do Grego para entender as obras de Hipócrates; para ver o que disse Galeno e Areteu de Capadócia”, “para entender a Anatomia e suas partes, cujos nomes são gregos”, “para entender os nomes de muitas enfermidades”; “as Letras Humanas, e ainda a mesma Latinidade, não se pode entender bem sem alguma notícia do Grego” (Verney 1949: 253). As vantagens do estudo do grego serão repetidas por Henrique O’Neill (1857: 150-151); cf. Coelho (1973).

¹⁷⁸ Gramáticas: a do humanista, teólogo e gramático belga Clenardo (Nicolaes Cleynaerts, 1495-1542; v. Laureys 2014) anotada por Antesignan (“porque nela se acha com facilidade o que só com grande trabalho se busca em outros livros, e também ensina o uso da Gramática, reduzindo-a aos preceitos gerais”, esclarece Verney 1949: 259), ou a do filólogo de Port-Royal Claude Lancelot (“a mais fácil, e as reflexões mais sólidas”, avalia o mesmo Verney 1949: 260). Dicionário: o quinhentista *Lexicon Graeco-Latinum*, de Johannes Scapula (1540-1600) (“que costuma reduzir todos os *derivados* à sua *raiz*”, de acordo com Verney 1949: 260-261).

¹⁷⁹ Apoiando-se na opinião de um “homem douto”, sugere Verney (1949: 255) que se deve começar com os *Estratagemas* (de Polieno), os *Diálogos* (de Luciano) e os *Caracteres* (de Teofrasto), passando-se depois aos “dois famosos históricos Xenofonte e Heródoto, que encerram as delicadezas e graça da língua ática” (note-se o lapso ao afirmar que Heródoto de Halicarnasso usava o dialecto ático). Finalmente, Tucídides, Isócrates, Demóstenes e Platão. E conclui: “Quem chegar a entender bem estes, tenha a consolação que sabe bem Grego” (Verney 1949: 255). Em alternativa, pode começar-se no *Evangelho de S. Lucas* e *Actos dos Apóstolos*, e avançar com Esopo, Homero, Plutarco e Demóstenes.

todos a usar: “O principal ponto está que, nestes princípios, quando se acham lugares dificultosos, deve-se passar adiante, e ler os autores salteados, por não enfastiar os rapazes” (Verney 1949: 256). Sugerindo que a leitura se faça em edições bilíngues (com o latim ao lado), Luís António Verney faz ainda saber que, sendo o grego uma língua morta, “não é necessário falá-la; basta entendê-la com facilidade”¹⁸¹.

Para dar resposta às determinações de 1759, publicou-se, logo em 1760, o *Novo Epítome da Gramática Grega de Porto Real*, feito por J. H. de Magalhães¹⁸², e ainda reeditado na Imprensa da Universidade em 1814; em 1788, saem os *Rudimentos da Língua Grega*, de António José Teixeira. Para os seus alunos, Frei Custódio de Faria, Professor de Grego e de Hebraico no Colégio da Graça de Coimbra, publicou em 1790 a *Arte Nova da Língua Grega*¹⁸³. Custódio José de Oliveira¹⁸⁴, seguindo as determinações de Frei Manuel do Cenáculo¹⁸⁵, preparou uma *Selecta Optimorum Graecae Linguae Scriptorum*¹⁸⁶, tendo a *Selecta ex Graecae linguae poetis* vindo a lume em 1830. Rebelo Gonçalves (1995: 773) atribui ainda a Custódio José de Oliveira as *Graecae Linguae Radices Praecipuae*, publicadas sem autoria em 1772. Já em oitocentos, António Inácio Coelho de Morais escreveu um *Compêndio da Gramática da Língua Grega* (1834), que veio a ser refundido em 1874 como *Novo Compêndio de Gramática da Língua Grega, Comparada com as Línguas Latina e Portuguesa*¹⁸⁷; “para o primeiro ano de estudo do Liceu Nacional de Coimbra”, Morais preparou ainda uma *Selecta de Clássicos Gregos* (1862¹⁸⁸). Em 1871, sai a obra anónima *Elementos de Gramática da Língua Grega*¹⁸⁹.

¹⁸⁰ Relativamente à poesia, declara que “o melhor Poeta e mais claro é Aristófanes; mas é bastante obscuro” (Verney 1949: 257). Aconselha a leitura de Homero e Hesíodo, Mosco, Bion, Teócrito, Eurípides e Sófocles.

¹⁸¹ Verney (1949: 258). Esta é uma posição que difere um pouco da que assume sobre o latim, a propósito do qual afirma no prólogo da sua gramática latina: “A Língua Latina pode-se aprender sem Gramática, falando sempre com quem fale Latim, lendo por autores Latinos, e traduzindo-os em vulgar” (Verney 1816: I).

¹⁸² Verney (1949: 260) indicava *Nouvelle méthode pour apprendre facilement la langue grecque* (1655), de Antoine Arnauld (1612-1694) e Claude Lancelot, como a gramática mais indicada para a aprendizagem do grego.

¹⁸³ Coimbra: Real Tip. da Universidade.

¹⁸⁴ A ele se devem as traduções de *Sobre o Modo de Escrever a História*, de Luciano (1771, 2.^a ed. 1804) e do *Tratado do Sublime* (1771, 2.^a ed. 1804), trabalhos que Silva (1934: 36-37) não considerou na biografia que fez deste professor.

¹⁸⁵ Os índices de textos para a selecta encontram-se em Costa (1979: 303-304): a antologia contemplaria filósofos e historiadores (Cebes, Xenofonte, Luciano, Platão, Heródoto e Tucídides), oradores (Lísias, Isócrates, Licurgo, Demóstenes e Ésquines) e poetas (Teógnis, Focílides, Pitágoras, Hesíodo, Teócrito, Anacreonte, Aristófanes, Ésquilo, Eurípides, Sófocles e Píndaro).

¹⁸⁶ Em dois vols., 1773-1776. Em 1806-1807, sai a 2.^a ed. em quatro partes.

¹⁸⁷ Coimbra: Impr. da Universidade.

¹⁸⁸ Coimbra: Impr. da Universidade.

¹⁸⁹ Lisboa: Impr. Nacional. O autor é identificado como sendo professor de Grego do Liceu do Porto.

Não havendo dicionários de grego, continuavam a usar-se os dicionários de setecentos, como o Kornelis Schrevel, Benjamin Hererich, Johann Scapula (que Verney aconselhara) ou de Étienne¹⁹⁰.

No decreto da criação dos liceus, estava previsto o ensino do grego apenas em Lisboa, Porto e Coimbra (Carvalho 2001: 565). Neste nível de ensino, as aulas “[m]inistravam um curso bienal (correspondendo a duas ‘classes’) baseado nas tábuas/ /tabelas (...) de Cebes¹⁹¹, nos textos de Anacreonte, Homero, Bíon, e na gramática de Porto-Royal” (Mesquita 2002: 380n.). Em 1857, segundo Henrique O’Neill (Santos 1997), o estudo do grego, em dois anos, era preparatório para a Universidade. No primeiro nível, estudavam-se elementos gerais da língua grega comparada com a latina e com a portuguesa, faziam-se traduções da *Tabula* (ou Πίναξ) de Cebes, Luciano (diálogos) e Xenofonte (*Ciropedia*). No segundo ano traduzia-se Tucídides, Heródoto, Homero, Teócrito, Píndaro e Aristófanes. Estudavam-se as características dos dialectos e faziam-se composições em ático (O’Neill 1857).

Em 1863, Anselmo José Brancaamp acrescenta esta cadeira à estrutura curricular no 3.º e 4.º anos (Carvalho 2001: 595), e, não muito depois, Alves Martins publicará um novo Regulamento dos Liceus (31 de Dezembro de 1868), “em que o curso passa de cinco para seis anos com um currículo pesadíssimo que mantém as disciplinas já existentes, incluindo o Grego, com acréscimo do Alemão, com novo aumento das horas de Latim”, mas este regulamento “não chegou a ter execução” (Carvalho 2001: 595).

A existência de aulas não significava que houvesse alunos a aprender grego: apesar da oferta da aprendizagem em Coimbra, Évora e Faro, não havia estudantes dessa língua nestas cidades, enquanto em Braga, Lisboa e Porto, no ano lectivo de 1835/36 apenas aprendiam grego sete alunos (como se vê pelos dados de Mesquita 2002: 381). Torna-se evidente, até pela comparação destes dados com os que se apresentam para o Latim, que o ensino do Grego “não pegou” em Portugal (Silva 1934: 35). Com efeito, apesar de ser necessário o conhecimento desta língua para o ingresso na universidade, nos estudos menores ou secundários era comum a oferta pedagógica ser lacunar (fenómeno que se vai verificar ainda no currículo liceal), sendo verdade que em muitas escolas não havia disciplinas Grego ou de Filosofia. De forma condicionada, porém, “permitia-se a entrada dos alunos na Universidade sem terem frequentado essas aulas com a obrigação de, durante o curso universitário, se prepararem nas

¹⁹⁰ Sier (2014: 598-599) e Costa (1979: 305) têm a biografia do lexicógrafo, datas e informações bibliográficas completas. É possível que circulassem em Portugal manuais e métodos estrangeiros para a aprendizagem do grego, como o *Méthode pour étudier la langue grecque*, de J. L. Burnouf (Paris: Jules Delalain, 1861; 1.ª ed. 1813).

¹⁹¹ No original de onde cito, “Coelebs”. Cebes de Tebas, discípulo de Sócrates, teria sido autor do opúsculo *Tabula* ou Πίναξ (na ed. Drosihn 1871, menos de 40 páginas).

referidas matérias e de serem examinados nelas, sempre que os cursos exigissem tais conhecimentos” (Carvalho 2001: 469). A mesma situação virá, muitos anos mais tarde, a ser vivida pelos alunos do Curso Superior de Letras: António José Viale (1868: vii-viii) garante que foi o facto de os seus alunos não terem conhecimentos de grego e de latim que o levou a leccionar cursos livres dessas línguas na Biblioteca Nacional.

O cenário até aqui traçado confirma que o conhecimento das línguas latina e grega, adquirido no sistema de ensino oficial, poderia não permitir a leitura directa das obras clássicas. Será por isso necessário atender ainda a outras formas de acesso à Antiguidade: mediante obras de referência, textos de divulgação e com recurso a traduções (Caps. 5 e 6, *infra*).

Capítulo 4.

A APRENDIZAGEM DO LATIM E DO GREGO

Maus mestres

Depois de uma noite bem dormida e de um pequeno almoço em que experimentou pela primeira vez leite verdadeiro, Henrique de Souselas dirige-se à Repartição do Correio a fim de informar da mudança de morada. O director da loja, o Sr. Bento Pertunhas, “um esmerilhador de vidas alheias” e “um falador de assustar”, recebe-o com uma chapelada. Aproveitando a presença do recém-chegado à aldeia, Pertunhas considera importante esclarecer que aquela não é a sua verdadeira ocupação: “Eu sirvo este lugar interinamente, enquanto o empregado está parálítico; porque eu tenho outro cargo público, sou professor de latinidade”. Confessa que a sua vocação eram as artes, mas foi obrigado a estudar a língua de Roma, com vista à carreira eclesiástica. Henrique contrapõe: “Ainda assim não se pode queixar muito. O cultivo das letras latinas deve-lhe proporcionar gozos; porque enfim para quem possui instintos de arte, a leitura dos poetas já é um lenitivo contra as agruras da vida”. Em resposta, Bento Pertunhas, “com olhos muito abertos”, apresenta as suas razões, de onde transparece, acima de tudo, ignorância: “Os poetas? Os poetas latinos! Ora essa! Então parece-lhe que pode achar-se gosto em lê-los? Ai, meu caro senhor, eu por mim tenho-lhes uma vontade!... O latim!... a mais destemperada e desesperadora língua que se tem falado no mundo! Se é que se falou” (Dinis 1970: 36). O discurso continua com uma invectiva ao Latim, salteada com apontamentos irónicos do narrador, que desde o início trata a personagem por “mestre”:

Não sei como os homens se pudessem entender com aquela endiabrada contradança de palavras, com aquela desafinação que faz dar volta ao juízo de uma pessoa. Sabe o senhor o que é uma casa desarranjada, em que ninguém se lembra onde tem as suas coisas quando precisa delas e passa o tempo todo a procurá-las? Pois é o que é o latim. Abre a gente um livro e põe-se a traduzir e vai dizendo: “As armas, o homem, e eu, canto, de Tróia, e primeiro, das praias”¹⁹². (...) É quase uma adivinha. Ora adeus! E depois — continuou ele entusiasmado com o riso de Henrique, supondo-o de aprovação — e depois as diferentes maneiras de chamar um objecto? (...) Nós cá dizemos por exemplo: “reino e reinos” e está acabado; lá não, senhor; diz-se “regnum” e “regna” e “regni” e “regno” e “regnis” e até “regnorum”. Ora venham-me cá elogiar a tal língua!

A terminar, o narrador menciona que “Henrique estava achando delicioso o ódio entranhado de mestre Bento Pertunhas à latinidade, que ensinava com a proficiência que o leitor pode imaginar, depois do que lhe ouviu”. Dando de novo a palavra à personagem, ouvimo-lo dizer:

¹⁹² Menção a Verg. *A.* 1.1-2: *Arma uirumque cano, Troiae qui primus ab oris / Italiam* (trad. Cerqueira in Vergílio 2011: *ad loc.*: “Canto as armas e o varão que nos primórdios veio das costas de Tróia para Itália”).

“eu se me vejo livre um dia deste amaldiçoado latim, faço uma fogueira, na qual me hei-de regalar de ver arder o Tito Lívio e os Virgílios todos três”. O plural do nome do poeta latino, explica o narrador, justifica-se deste modo: “para este intérprete da literatura latina tinham de facto existido três Virgílios, provavelmente irmãos, e cada um autor de cada um dos três volumes da edição, que lhe servia de texto. Dizia Virgílio 1.º, 2.º e 3.º, como quem se refere aos monarcas homónimos, que sucederam num mesmo reino”¹⁹³.

Esta cena, do capítulo III de *A Morgadinha dos Canaviais: Crónica de Aldeia*, de Júlio Dinis (1868), tem o mérito de mostrar a tematização da perpétua dificuldade da língua latina, a fraca preparação que os professores de Latim tinham para o exercício de funções, o divórcio entre língua e literatura no ensino e, dentro deste, a indiferença dada à poesia latina¹⁹⁴.

Com efeito, Rómulo de Carvalho (2001: 566) caracteriza o corpo docente português como um conjunto de professores “insuficientemente preparados, pedagógica e cientificamente”¹⁹⁵. Existem, por isso, além do citado trecho ficcional, outros testemunhos que refletem a desmotivação de quem aprendia latim, ensinado por quem desconhecia o idioma. É famoso o episódio ocorrido na aula régia do Padre João António, em Angra, protagonizado por Almeida Garrett, jovem que, em 1809, “[c]onhecedor já de umas luzes de Latim” (Monteiro 1971 I: 72), desafia o ajudante do mestre, um “ex-discípulo, já com ordens sacras, a quem chamavam o padre Jerónimo” (Amorim 1881: 86). Francisco Gomes de Amorim (1881: 86-87) narra o caso com algum pormenor:

Certo dia de sabatina, em que a aula estava completa (...), levantou-se o pequeno João, pediu vénia e disse que “sentindo-se capaz de reger a cadeira, na ausência do professor, escusava este de incomodar o padre Jerónimo; e que para justificar a sua capacidade, desafiava desde já o dito padre, no intuito de provar que sabia tanto ou mais latim que este”. (...) O padre João levantou-se, olhando ora para o desafiante ora para o desafiado; tornou a sentar-se (...).

¹⁹³ Dinis (1970: 37). Na sua *Autobiografia*, Trindade Coelho (1986: 272) nomeia os autores que estudava no Latim, admitindo: “Virgílio que nós pensávamos que eram três: Virgílio I, Virgílio II e Virgílio III, por serem três os volumes da obra”.

¹⁹⁴ Adiante, pegando num exemplar das *Metamorfoses*, o mesmo mestre de Latinidade exclama: “Latim! Oh que maçada!” — “E o Ovídio, que lhe chegara às mãos, foi arremessado, como se estivesse em brasa” (Dinis 1970: 98). No fim do romance, o narrador declara: “O Pertunhas (...) continua imperturbável nas suas funções de ensino e na comissão do correio, odiando os irmãos Virgílios” (Dinis 1970: 423).

¹⁹⁵ Apesar da insistência na impreparação dos docentes, Rómulo de Carvalho (2001: 591-594) não irá atribuir qualquer relevo ao facto de o Curso Superior de Letras ter passado a formar professores (Couvaneiro 2012: 25-26, 58, 64-67). A formação do corpo docente passou a ser da responsabilidade da Escola Normal, que reabriu as aulas a 7 de Outubro de 1824 (Mesquita 2002: 362): “No pouco tempo em que estive em actividade, cumpriu mais uma função de requalificação dos professores já em exercício, do que de formação de novos mestres”. No entanto, em 1847, “apesar de constituída e provida de professores, continuava fechada” (Mesquita 2002: 365).

Jerónimo, rubro de cólera e despeito, conservava-se de pé, enrolando e desenrolando o caderno de apontamentos, que tinha na mão; e de vez em quando lançava ao professor olhares que pareciam pedir severa justiça contra tamanho desacato.

O Padre João António, continua Gomes de Amorim (1881: 87), ordenou “ao padre Jerónimo que se sentasse” e, ao aluno, “repreendeu-o severamente pelo seu atrevimento”, avisou-o de que “se não fosse filho e sobrinho de quem era o expulsaria da aula”. Meses depois, “João Baptista (...) renovou a proposta de duelo, em plena aula, como da primeira vez. O desafiado negou-se; e o professor, repreendendo-o mais asperamente, disse-lhe que não fosse vaidoso, porque o padre Jerónimo sabia muito mais que ele” (Amorim 1881: 88). Como resultado, “protesta o jovem contra a asserção, qualificando-a de injusta e parcial, visto que recusam a experiência”, e o episódio termina com o aluno a ser fustigado pela “vara de marmeleiro” e a abandonar a aula (Amorim 1881: 88).

A experiência de João de Andrade Corvo não é diferente, ainda que menos aparatosa e violenta: depois de iniciado por um tio, continuou o estudo do latim em Lisboa “com um velho professor chamado Aragão”¹⁹⁶, cujas lições “terminavam sempre pela leitura de um soneto de lavra própria”; apesar de o “inofensivo pedagogo” apenas saber a língua “sofrivelmente”, “chora[va], como uma boa alma que era, ao ler as ternuras pastoris de uma égloga de Virgílio” (Palmeirim 1860: 246).

Estes exemplos demonstram que a impreparação do pessoal docente potenciava a desmotivação dos alunos, agravada por castigos corporais. Portanto, a experiência da aprendizagem do latim não era, no geral, boa, como recorda Trindade Coelho na *Autobiografia*: quando começou a aprender latim com dois padres (no início da década de 70) que “não sabiam talvez muito” a língua, “mas davam-nos muitas palmatoadas (...). Um deles até imaginava que a palmatória operava por compressão, infiltrando-nos (...) as coisas que nós não sabíamos”. O mesmo escritor reputa a gramática latina como “horrendo livro” que era necessário saber “na ponta da língua” (Coelho 1986: 272).

Como se viu a propósito do romance de Júlio Dinis, os retratos de professores e de alunos de Latim na literatura portuguesa oitocentista prolongam uma imagem descuidada dos agentes educativos, ou dos seus alunos. Nesse aspecto, *Os Maias* (1888) parecem um caso de relevo por ser considerado um romance onde a educação e o Latim são casos de estudo actual, como defende Carlos Reis (2006: 40-41): “Uma referência à caracterização das persona-

¹⁹⁶ Sobre ele, Palmeirim (1860: 246) revela que era um “homem que escrevia dramas com a mesma profusão com que uma delambida de terceiro andar escreve cartas de namoro. O repertório dramático do poeta Aragão (felizmente inédito na sua quási totalidade) era de pedir meças em número ao de Lopo de la Vega”.

gens dos *Maias* que não passasse pela problemática da educação seria forçosamente uma referência lacunar. Em primeiro lugar, porque se trata de um sector fundamental da existência da personagem (...). Em segundo lugar, porque o tema da educação possui (...) uma representatividade considerável” na obra de Eça de Queirós. O mesmo crítico salienta (2006: 41) que nesta obra a educação concorre para “delinear uma imagem das concepções que sobre o assunto eram desposadas pela alta sociedade lisboeta cuja mentalidade deste modo se vai precisando”. Sublinhando a concorrência de “dois sistemas educativos opostos”, Carlos Reis (2006: 41-42) caracteriza assim a “típica educação portuguesa oitocentista e conservadora”: “primado da cartilha e com ela uma concepção essencialmente punitiva da devoção religiosa; o latim como prática pedagógica fossilizada e não criativa; e sobretudo a fuga ao contacto directo com a natureza e com as realidades práticas da vida”.

Maus discípulos

No estimulante retrato de Lázaro Tomé, *O Galego*, de Alexandre Herculano, a inabilidade do protagonista para o latim é uma forma de impulsionar o enredo: educado pelo tio padre que o queria preparar para a carreira eclesiástica, a aprendizagem do latim deveria obrigá-lo a gastar muito tempo do dia com a gramática: “era necessário botar-se ao Pereira¹⁹⁷ como gato a bofes”. No entanto, “apenas o cura voltava as costas, e ele o via montar na burra e partir (...), Lázaro atirava com o Pereira (...) e começava os seus exercícios ginásticos saltando às paredes a apanhar moscas” (Herculano [1969]: 186). A negligência¹⁹⁸ valeu-lhe pesados castigos corporais, como documenta o trecho citado (Herculano [1969]: 188):

Apesar do Pereira e do Eutrópio, além dos quais o seu espírito recusou constantemente galgar; não obstante as cóleras do tio, que se dava a perros vendo a índole anti-latinista do seu sobrinho, Lázaro achou-se homem feito, e colocado numa situação crítica. A luta travada entre ele e o padre Inácio, em que o pobre rapaz opunha ao seu destino clerical uma inércia incomensurável, e uma tendência palhaça invencível, tinha-se convertido em um duelo de morte. Cada ano o marmeleiro, cortado na bouça pelo cura, era mais grosso: se Lázaro pudesse chegar a arremeter com Juvenal ou Tácito, era quase sucesso infalível ficar o vergel sem uma árvore. A morte, porém, como tantas vezes acontece, deu outro rumo ao desfecho do drama.

¹⁹⁷ A gramática de que se falou no Cap. 3, *supra*.

¹⁹⁸ É notória a ironia da frase “no fim dum ano Lázaro tinha as declinações sabidas, e apenas confundia às vezes os casos da primeira com os da quarta, e os da segunda com os da terceira, ou, o que era muito raro, os nominativos com os ablativos” (Herculano [1969]: 185). Por outras palavras: não sabia o mais básico.

A morte do tio¹⁹⁹ “fê-lo endinheirado e proprietário” (Herculano [1969]: 191) e trou-xe-lhe a liberdade e a felicidade, ainda que lamente a perda do familiar: “Estava emancipado e livre do latim! Era o que lhe enxugava as lágrimas quando o tio lhe vinha à lembrança. Queria-o vivo com a videira, com o marmeleiro, com os bicos agudos e reforçados dos sapatos; mas o Pereira *a latere*, isso!...” (Herculano [1969]: 190). A mesma ideia é repetida pouco adiante: “se Lázaro quando se recordava de que o padre Inácio o criara, e de que só mourejava para ele, chorava do olho direito; quando pensava no latim, e que por morte do bom do cura se vira livre e quase rico — digamo-lo aqui à pureza —, ria do olho esquerdo” (Herculano [1969]: 191).

Bons mestres e bons discípulos

Nem todos os estudantes de latim saíam traumatizados das aulas, e nem todos os professores eram ineptos, como se pôde perceber no capítulo anterior. Júlio de Castilho manteve com o latim uma relação positiva. Relata o próprio: “duas e três horas por dia tínhamos em casa o nosso curso de latim segundo o sistema de Lemare, regido para nós sós pelo nosso Mentor”. Mais detidamente, pormenoriza (Castilho 1930: 257-258):

O latim, segundo ele o entendia, era tudo. Ali não se manuseavam somente os livros da antiga Roma; vinham trazidos, a propósito de qualquer coisa, muitos outros conhecimentos curiosos, de literatura latina, de literatura portuguesa e outras, de história, de antiguidades. Tudo servia de pretexto, e ponto de partida; e a propósito de Fedro, com o seu

*Ad riuum eundem lupus et agnus uenerant*²⁰⁰,

falava-se dos principais rios da Europa, falava-se do lobo, estudava-se esse carniceiro na história natural, viam-se-lhes as estampas, tratava-se de rebanhos, sua utilidade, amor aos animais, e extraía-se da fábula toda a moral que lhe era suco. Por isso, repito, essas duas, três, quatro horas, que muitas vezes tínhamos de lição (...) longe de nos enfastiarem e cansarem, eram deliciosas como espectáculo que os olhos da alma iam contemplando.

Conta depois com entusiasmo como conheceu Plínio-o-Jovem (Castilho 1930: 258):

aquelas cartas *históricas* cheias de factos, de retratos, de pinturas dos usos e costumes da alta sociedade consular da velha Roma de Trajano, cheias de anelos para o bem, e de exemplos de caridade delicada e inteligente, deram-nos muito maior prazer. Plínio tornou-se para nós um amigo; víamo-lo; falávamos-lhe; encontrávamo-nos junto dele com Quintiliano ou Virgínio Rufo; divagávamos com eles no Tusculano ou no Lauren-

¹⁹⁹ Caricaturalmente descrita por Herculano ([1969]: 188-189).

²⁰⁰ Primeiro verso da fábula 1.1 de Fedro.

tino. E quando Castilho, uma vez, chamou a José do Canto “o Plínio açoriano”, ficámos vendo e conhecendo ainda melhor o simpático amigo de Cornélio Tácito.

Plínio moço é já um cristão, protector de cristãos.

O (des)conhecimento do grego

No contexto que foi sendo delineado no capítulo anterior, não surpreende que nenhum dos autores mais importantes do Romantismo português soubesse grego suficiente para ler textos no original. Almeida Garrett, que chegou a ter lições com Joaquim Alves, “excelente homem”, acabou por “entender quatro versos de Homero”. “Tive a confiança”, confessa o poeta, “de querer ler Eurípides no original; e, com o auxílio do Padre Brumoy²⁰¹, cheguei a conhecer sofrivelmente algumas das suas tragédias” (Garrett 1973: 10). É, pois, em francês que lê os tragediógrafos e Safo (*Poésies de Sapho, suivies de différentes poésies dans le même genre*²⁰²). Em 1822, o poeta admitia “desgraçadamente” não conhecer a língua helénica (Garrett 1957). São, pois, justas as palavras de Ofélia Paiva Monteiro (1971 I: 80n.), ao concluir que “Joaquim Alves deve ter-lhe ensinado apenas uns rudimentos que, se lhe permitiram pela vida fora o vaidoso alarde de numerosas citações em grego, lhe acarretaram também o seu habitual desfiguramento.”

Já Alexandre Herculano “decerto mal aflorou” o grego, ainda que possuísse o “*Lexicon Graec*, de Damn”, como lembra Vitorino Nemésio²⁰³. Apesar disso, o poeta julgava que ao pé da língua helénica, o latim “era incomparavelmente menos própria pela sua pobreza, para as exprimir [às subtilezas da escola]” (*apud* Nemésio 2003: 162), mas mesmo assim “o que havia de áspero, de lógico e de agrário nas cláusulas do latim tocava-o mais do que o doce ritmo ático, mais adivinhado do que conhecido nas suas peregrinações pela história do mundo antigo” (Nemésio 2003: 162). Não sendo “capaz de entender correctamente um texto”, como Garrett, Herculano “dominava ao menos elementarmente a flexão e discutia acepções”, pois conhecia “vocábulos avulsos”. Existem “referências acidentais” a autores como Píndaro e Aristóteles e a uma obra como as *Etiópicas*; dos historiadores, salientam-se Plutarco e Heródoto²⁰⁴.

No entanto, “a quem mais vezes alude, como é natural, é a Homero”, que conhece bem, sobretudo a partir dos “comentários de Pope, Dacier e Eustácio”, pois “sabemos que, se

²⁰¹ Refere-se à obra *Théâtre des Grecs*.

²⁰² Londres: 1781. Segundo Ramalho (2000: 273n.), deste volume Garrett utilizará ainda o texto em prosa “Les Roses” para criar o poema “A Cor da Rosa” (de *Lírica de João Mínimo*). Esta obra, como realça o tradutor anónimo (p. 1), reúne fragmentos traduzidos de Safo e outros a ela (cf. Garrett 1845a: 225).

²⁰³ Silva (1934: 37) afirma duas vezes que Herculano não sabia grego, pois, se soubesse, não teria escrito sobre historiadores antigos que estes “só nos apresentam os gestos e meneios convencionais e estudados do foro, do senado, do templo e da solenidade pública”.

²⁰⁴ Nemésio (2003: 162-163), com exemplos.

acaso se aventurava ao texto original, tinha guias em vários idiomas, e mais facilmente por eles se impregnaria do poeta” (Nemésio 2003: 164 e 166). Fala dele n’*O Panorama*, onde “aflora o problema da autoria, atirando para o mito com os cantos de Orfeu como albor literário helénico”, mas o “lugar em que disserta largamente sobre Homero e os seus poemas, particularmente a *Iliada*” é no famoso artigo do *Repositório Literário*, “Poesia: Imitação — Belo — Unidade” (Nemésio 2003: 165). Para Vitorino Nemésio (2003: 163), “o mais largo mostuário do seu reduzido helenismo — das suas ‘greguices’, como ele diz — é esta sabatina a que o levou a revisão das provas do compêndio *Estudos de Filosofia Racional* do seu amigo e advogado Joaquim Maria da Silva”, de onde o estudioso colhe exemplos que permitem medir a familiaridade de Herculano com a língua de Homero.

Como se viu, Magalhães Coutinho teve lições de latim com António Maria Couto. Iniciado no grego com o mesmo docente, confessa ter tido “gosto pelo estudo da língua” (Corvo 1861: 254). No entanto, a experiência de João de Andrade Corvo com o professor Couto, de acordo com o relato de Luís Augusto Palmeirim (1860: 245), é muito diferente: “O pouco grego que em Portugal se ensinava teve dele lições Andrade Corvo com o excêntrico Coito [*sic*], uma das muitas vítimas que saiu retalhada do açoite arrieiral do padre José Agostinho de Macedo”. Sobre o helenista, o poeta formado no Colégio Militar ironiza (Palmeirim 1860: 247):

O nosso Lacedemónio, chamo-lhe assim pelo que ele era parco... de ideias, se Aristófanes o pilha a jeito atirava com ele à garganta pública nalguma daquelas desabridas comédias de que nem Sócrates escapou. O grego do nosso homem estava (dizem os que o conheceram) mais no seu português do que no próprio grego, e só assim se explica o ter-se refugiado toda a ciência que em Portugal existe desta língua nalguma nota engoiada de um ou outro fazedor de estudos arqueológicos.

Julgo que estas impressões dependem mais da leitura de textos da polémica alimentada com José Agostinho de Macedo do que da realidade, pois contradizem o testemunho directo de um discípulo (algo que o biógrafo, igualmente aluno do mesmo mestre, não desmente) e a informação que o número de 14 de Setembro de 1843 da *Revista Universal Lisbonense* havia confirmado acerca de Couto: “na cadeira, que regia”, ele foi “o mais insigne mestre do seu tempo nesta cidade”.

Também António Feliciano de Castilho foi discípulo de António Maria Couto “no Geral de S. José”, depois de ter tido aulas “com um professor chamado Domingues”. Ainda assim, Júlio de Castilho (1926: 79) declara que o pai “[d]e Grego sabia pouco”, mas a ignorância da língua de partida não impediu que António Feliciano tivesse levado a cabo tradu-

ções de poemas de Anacreonte. Todavia, ao contrário do que tantas vezes fez, não escreveu para essa publicação nenhum texto prefacial onde teorizasse sobre a tarefa de traduzir um texto. Seria importante saber o que pensava ele de se socorrer do francês como língua de mediação por não conhecer a original. Anos mais tarde, o poeta entrará numa polémica por causa de uma tradução, a partir do francês, do *Fausto* (Pais 2013).

Foi anteriormente citado um testemunho de Ernesto Biester onde se garantia que Camilo Castelo Branco era lido nos “poetas latinos e gregos, historiadores e economistas, escritores profundos e estilistas elegantes”. De facto, Plutarco é um dos autores que o acompanham na Cadeia da Relação (Castelo Branco 2011a: 75 e 369); no entanto, pela sua biografia e nos seus escritos não se pode dizer que o romancista tivesse uma formação em estudos helénicos, ainda que conhecesse muitos autores da literatura grega. Exemplo disso é o facto de referir diversas vezes Homero e os poemas homéricos, mas não o citar ostensivamente na língua original, como faz com o latim. Na polémica da *Questão da Sebenta*, Camilo²⁰⁵ responde ao teólogo José Maria Rodrigues, que lhe criticou as “ignorâncias linguísticas e históricas”, motivando um texto onde se fazem observações sobre etimologia, sobretudo de alguns nomes de origem grega (autor, autobiografia, litografia, Luciano). O romancista termina com o conselho: “Se [José Maria Rodrigues] não está saturado, consulte o *Léxicon* de Suidas, com as explanações de Ludolf Kuster, 1705, quanto à palavra [*Λουκιάνας*]; e quanto aos caracteres [gregos] informe-se Nicolaus Clenardus, *Institutiones absolutissime in Graecam linguam. Item. Annotattiones in nominum uerborum difficultates. Norimbergae, 1553.* / Brrrr! Se não entupi gregamente desta vez o teólogo, então... bolas!” (Castelo Branco s/d: 262).

Por seu lado, também Tomás Ribeiro e António Xavier Rodrigues Cordeiro desconheciam a língua grega, sendo todavia de sua responsabilidade a tradução de poemas de Meleagro, Asclepiades, Capitão, Rufino, Páladas, Alfeu de Mitilene, Crates de Tebas, Zonas de Sardes, Antípatro de Tessalonica, entre outros anónimos. Na verdade, na primeira página do jornal *Democracia* de 27 de Outubro de 1877, citavam-se em “Folhetim” os “Excertos de uma Antologia Grega”, “que com o mimoso título de *Flores da Grécia*, vão publicar brevemente os senhores Tomás Ribeiro, Rodrigues Cordeiro, e Santos Valente”. Não tenho notícia de que a obra tivesse sido efectivamente publicada²⁰⁶, mas, dos três tradutores, só António Lopes dos Santos Valente sabia seguramente grego. O mesmo texto apresenta-o como um “cultor e amante das letras gregas e latinas” que “[c]onhece mui de perto, como quem sempre as versou e tratou, as obras-primas da Grécia e Roma, e ninguém melhor do que ele podia

²⁰⁵ Castelo Branco (s/d: 260); cf. p. 233.

²⁰⁶ Mesmo a informação no DBP (XX: 376) é omissa quanto a data, local e editora.

cotejar os originais, confrontar e corrigir as versões pela interpretação acurada e rigorosa dos textos”. Este cotejo é necessário porque “[a]s *Flores da Grécia* são colhidas da tradução francesa de Debêque e confrontadas com o texto grego”, o que autoriza afirmar-se que “[o] novo livro (...) é um grandíssimo serviço prestado às letras e à erudição clássica”, “um trabalho consciencioso em que a beleza da forma e do metro se alia ao rigor da versão”.

As informações recolhidas neste capítulo poderiam facilmente ser reforçadas com outros exemplos que repetissem, quase unanimemente, a aflição que parecia oprimir os jovens portugueses na aprendizagem do latim e do grego. No entanto, importa olhar sobretudo para as vantagens e desvantagens que poderia haver no estudo das línguas clássicas num país em rápida mudança.

Capítulo 5.

A FAVOR E CONTRA O ENSINO DOS CLÁSSICOS

A dimensão intelectual atribuída à instrução e educação potencia o debate sobre o lugar que o ensino do latim e do grego teve ao longo do século XIX. Com efeito, as oscilações que têm sido apontadas representam um questionar do sentido das Humanidades: muitas vezes em concorrência directa com um ensino técnico ou vocacionado para profissões que garantissem o cumprimento da imperiosa necessidade de progresso material e económico do país (sobretudo na agricultura, na indústria e no comércio), aquelas disciplinas não estiveram isentas de polémicas que, da câmara parlamentar, transbordaram para a letra de imprensa. Na verdade, a organização do ensino, os conteúdos e currículos escolares foram uma preocupação do regime liberal (revolucionariamente imposto em 1820, mas triunfante apenas em 1834²⁰⁷), pelo que se torna relevante lembrar a posição de alguns escritores e pensadores sobre este tema.

Garrett e Herculano

Em 1829, num verdadeiro *speculum principis* destinado ao auxílio na formação de D. Maria II, a cargo de D. Leonor da Câmara (Bonifácio 2005: 38), Almeida Garrett (2009: 119) defende desabridamente que as duas línguas clássicas “são necessários elementos desta educação nobre”, contra “modernos e modernices, petimetres e neologistas de toda a espécie”, uma vez que “o homem que se destina, ou que o destinou seu nascimento, a uma vocação pública, não pode sem vergonha ignorar as belas-letras e os clássicos”. Em rigor, continua, só uma formação que integrasse a aprendizagem do latim e do grego garantiria o conhecimento de línguas modernas como o português, castelhano ou inglês, tal como aos Romanos não era possível “escrever bem” sem a inteligência da língua grega (Garrett 2009: 120). Por isso, o autor questiona-se: “A que ciência de Latim e Grego poderão enfim pretender os que não tiveram versado com mão *nocturna* e *diurna* os exemplares²⁰⁸ de Lívio e Xenofonte, de Cícero e Demóstenes, de Terêncio e Eurípides, de Virgílio e Homero, de Píndaro e Horácio?” (Garrett 2009: 121).

²⁰⁷ A Convenção de Évora-Monte, assinada a 26 de Maio, depois das batalhas de Almoester e Asseiceira, determinou a saída do país de D. Miguel e o total impedimento do seu regresso e mesmo a impossibilidade de que algum descendente seu pudesse assumir o trono de Portugal. É preciso porém recordar que a capitulação de D. Miguel não representou o fim da resistência miguelista (aliás, chegado a Áustria, o representante da causa absolutista havia de recusar o acordo da Convenção). D. Pedro IV morreria logo em Setembro desse ano.

²⁰⁸ Notável a intertextualidade com Hor. *Ars* 268-269.

Todavia, as Humanidades dificilmente se adequariam à anteriormente expressa formação técnica, destinada sobretudo à classe popular. Como se viu (Cap. 2), a criação, em 1837, da Escola Politécnica de Lisboa representou a extinção do Colégio dos Nobres, em cujo edifício aquele estabelecimento ficou instalado (desde 1911 pertença da Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa). Contudo, volvidos alguns anos, um deputado de Lamego, José Manuel Botelho, apresentava na câmara uma proposta para a extinção da Escola Politécnica, alegando, por exemplo, que a instituição representava muita despesa para o Estado. A oposição veio do deputado pelo Porto, Alexandre Herculano. O discurso havia de ser publicado nos *Opúsculos* (Herculano 1984: 45-81). Atribuindo ao Colégio dos Nobres o símbolo do “sistema antigo” enquanto a Escola Politécnica representaria o “sistema moderno”, Herculano (1984: 62) recorda o “exalçamento glorioso do Colégio dos Nobres, com as opas, sotainas, fitas e medalhas, gregos, latins, retóricas, esgrimas, danças e mais petrechos, a que, com muitíssima graça, se chama, creio eu, *elementos de uma educação liberal*” (Herculano 1984: 49). Na verdade, defendendo uma instrução paga com dinheiros públicos²⁰⁹ que responda às necessidades de desenvolvimento técnico e tecnológico do país, ao falar das reformas educativas da década de 30, Alexandre Herculano (1984: 60) denuncia que “os liceus nunca se organizaram, e o latim e a retórica encantados por toda a parte como dantes, riem-se da lei que os aposentava nas capitais dos distritos”. Vincando as diferenças entre o presente e o passado já distante, insiste:

diariamente se pedem à Câmara dos Deputados cadeiras de Latim: parece que os agricultores de Portugal (...) pretendem arar e cavar pelo sistema de Virgílio, Columela e Varrão; que as *tigna bina sesquipedalia* [sic] de César são os modelos das nossas contracções; que nas tuscianas de Cícero se acham as receitas necessárias para estampar chitas ou tecer burel e saragoça; que na história natural de Plínio se encontram todos os apontamentos precisos para conhecer os usos domésticos e as virtudes medicinais das plantas do nosso país; e que, enfim, na *Ars Amandi* de Ovídio, nas poesias de Catulo ou no *Satiricon* de Petrónio Árbitro está a flor e nata da crença no nosso Deus, dos princípios da nossa moral, dos incentivos do nosso amor da liberdade e da Pátria!

Aos argumentos económicos juntam-se questões morais e religiosas cristãs, de que os textos latinos se afastariam e cuja amálgama torna difícil a refutação.

Sem reprimir o ensino das Humanidades, o deputado distingue entre o exercício da literatura e a governação pública: “Livre seja para os indivíduos o cultivarem as letras; nobre e honroso é tudo quanto nos alevanta da terra; mas o governo de um país não é uma academia

²⁰⁹ Herculano (1984: 65) defende: “A Escola Politécnica é essencialmente a escola normal, ou, para melhor dizer, profissional, donde podem sair homens hábeis para mestres de escolas primárias superiores, verdadeiramente populares e úteis”.

de poetas e de eruditos: o governar um país é o feitorizar uma grande casa” (Herculano 1984: 62). Com efeito, existem, neste início da década de 40, estruturas de ensino capazes de responder às necessidades de quem pretende um ensino teórico, os liceus²¹⁰, mas, ao colocar a tónica do discurso no ensino técnico, o autor argumenta que essa é a única via do progresso: “Vemo-nos afogados em um mar de doutores, e não temos talvez dez indivíduos capazes de construir as mais símplices máquinas modernas de agricultura ou de indústria” (Herculano 1984: 63). Na verdade, um intelectual não pode ajudar na tarefa de modernização das estruturas agrícolas e industriais do país: “Ler ou escrever não é instrução definitiva, é meio de a alcançar; ela começa além destes rudimentos, e além destes rudimentos qual é o ensino que vós ofereceis ao homem do povo? Que fonte de vida intelectual e moral pusestes vós na estrada da sua laboriosa peregrinação na Terra? Um Eutrópio e um Quintiliano. E que lhe importa a ele o vosso Eutrópio e o vosso Quintiliano?” (Herculano 1984: 64).

As mesmas ideias haviam de ficar esboçadas na novela inacabada *O Galego*²¹¹. Em modo sarcástico, escreve (Herculano [1969]: 182):

Hoje é moda ralhar do latim facilitado e aconselhado ao povo. (...) Eu não conheço nada igual ao latim entre todas as instituições destinadas a minorar a larga herança de trabalho e miséria, que a admirável índole das sociedades modernas lega de geração em geração ao povo miúdo. Não podem, não sabem, nem querem os políticos, economistas, e alvitristas remediar o mal: mas lá está o latim para o suavizar, e para diminuir o número de infelizes. O ganha-pão, que tem tanto direito a amar seus filhos, como o duque ou o agiota, como o marquês ou o accionista, como o conde ou o portador de bondes, como o barão ou o usurário sobre penhores, achando ao pé da porta a loja do pedante, que estafa afincadamente o belo idioma de Cícero e de Virgílio, deixa um dia de comer a açorda, e vai comprar ao cego dos reportórios, livreiro ambulante das aldeias, uma *Arte* sebenta do Pereira, e atira o seu rapaz, com ela debaixo do braço, para o santuário da *hora, horae*. Depois é entregá-lo a si. Passam três, passam quatro, passam seis anos. Durante eles a miséria redobrou, triplicou lá na choupana do ganha-pão.

Satiriza ainda as despesas que o povo faz com a formação²¹² construindo uma narrativa inteiramente baseada na crítica maliciosa ao costume da sociedade da época, quer o recém-formado migre para a capital²¹³ quer regresse à casa paterna. Neste caso, afirma Herculano ([1969]: 184-185):

²¹⁰ Nas palavras de Herculano (1984: 70): “Quanto aos alunos que houvessem de frequentar o Colégio dos Nobres, esses devem achar os mesmos estudos nos liceus e nas outras aulas análogas”. Recorde-se que “o Colégio dos Nobres [não] foi extinto para dar lugar à criação da Escola Politécnica”.

²¹¹ Citada no capítulo anterior a outro propósito.

²¹² “Foi-se tudo para as despesas do estudante; mas ficou um gramático, um retórico, um homem de corpo direito, que será o amparo da velhice paterna” (Herculano [1969]: 183).

²¹³ “Monta na tua selecta latina, filho do ganha-pão, e marcha para Lisboa (...). Chega à corte: requer, faz memoriais, firma-te no teu latim” (Herculano [1969]: 183-184).

Ainda o latim continua a exercer sobre ele o seu influxo benfazejo. Volta aos lares domésticos a comer o pão do trabalho. (...) As mãos delicadas do doutor da aldeia ensanguentar-se-iam na rabiça do arado, ou no cabo da enxada: a sua fronte altiva não deve curvar-se para a terra. (...) Reclinado entre o rosmaninho e o alecrim; no meio de eflúvios voluptuosos, ele esquecerá a triste existência do homem do povo para ler ou soletrar na sua antiga selecta os trechos harmoniosos de Ovídio e de Virgílio.

Em síntese, e mantendo o mesmo tom sarcástico: “Eis como a latinidade (...) minora a miséria popular, senão em intensidade, ao menos em extensão” (Herculano [1969]: 185). Apesar do que aqui contesta²¹⁴, Herculano não deixa de ser um intelectual e um homem de letras. Como a argumentação a que recorre demonstra — ao convocar uma autoridade como Tácito²¹⁵ ou ao recorrer a uma imagem retirada de Virgílio²¹⁶ — a verdade é que a Antiguidade tem para ele um papel formador, como coerentemente já estudou Vitorino Nemésio (2003: 152-169).

Textos de imprensa

Não obstante, a desadequação entre ensino (livresco) e as necessidades de formação (técnica) de profissionais, que pudessem fazer progredir o país de forma indesmentível, continuava a ser sentida em 1848, ano em que se encontra publicado na *Revista Popular* um conjunto de textos anónimos sobre “Instrução e Educação”. Renova-se uma atitude de contestação ao ensino de textos da Antiguidade Clássica, cuja utilidade se prefigurava nula na sociedade moderna e industrializada: “quando a indústria ia cem anos atrasada, quando a agricultura achava nas Geórgicas de Virgílio, ou na *Re Rustica* de Varrão, ou Columela, os seus fiéis representantes e preceptores, foi então que o estado se lembrou de que num país bem admi-

²¹⁴ Rómulo de Carvalho (2001: 574) resume a pedagogia de Herculano e a sua “ideia básica”: “todos os homens devem beneficiar de duas qualidades de instrução: uma eminentemente social que integre o homem na sua sociedade como cidadão esclarecido, capaz de eleger conscientemente aqueles que hão-de orientar os destinos da Nação; outra, que atenda ao indivíduo, aproveitando-lhe as faculdades pessoais”. Já no que ao ensino superior diz respeito, “entende Alexandre Herculano que deveria ser reservado para uma minoria rigorosamente seleccionada, preconizando que cada qual se conformasse com as limitações do meio em que nascera” (Carvalho 2001: 575). Por outro lado, Alberto Ferreira (1998: 17) afirma: “quando topamos com a persistente batalha de Herculano pela ilustração de base das classes laboriosas, teremos de lembrar que o seu fito é melhorar também a situação dos industriais, dos proprietários agrícolas, da administração pública, do escolar da sociedade e, naturalmente, robustecer o estado e a missão da sua classe”.

²¹⁵ Afirma Herculano (1984: 65): “é porque creio e espero na regeneração intelectual e moral do povo português (...) que eu respeito” a Escola Politécnica, “e a defendi e defendo quanto me permite a pobreza do meu cabedal de engenho. Sem outros motivos de ódio ou afeição por ela, sem dano ou proveito pessoal na sua existência, posso dizer desse instituto e dos seus adversários o que Tácito dizia dos imperadores romanos: *Mihi Galba, Otô, Vitellius nec iniuria nec beneficio cogniti*”. A referência feita reporta-se a *Hist.* 1.1: “Para mim, Galba, Otô e Vitélio não foram conhecidos nem com benefício nem com prejuízo”.

²¹⁶ Falando das contas e gastos do Colégio dos Nobres, comenta Herculano (1984: 67): “Estas duas miríficas produções são como os pastores de Virgílio: *et cantares [sic] ambo et respondere parati*: entressachadas uma na outra, armava-se com elas uma écloga digna da Fénix Renascida”. A referência é a Verg. *Ecl.* 7.4. No original: *arcades ambo, et cantare pares, et respondere parati*; trad. Gonçalves in Virgílio (1996: *ad loc.*): “Ambos na flor da idade, árcades ambos, iguais no canto, prontos a competir”.

nistrado todas as profissões se socorrem e auxiliam, e que, de todas, como de caudalosas afluentes, pende a riqueza e a prosperidade nacional” (p. 170). A distinção entre os teoricamente instruídos e os técnicos faz-se de forma exuberante: “Aqueles (...) que podem (...) ir beber no liceu a instrução secundária ou clássica (...) vão polir mais ou menos a inteligência com essa ilustração clássica e bastarda, que aí vegeta entre nós, para representar o antigo esplendor das letras gregas e latinas”. Após este percurso “a maioria vai alistar-se nos esquadrões cerrados da instrução superior, da Universidade, da Escola Politécnica, das escolas especiais do exército, da marinha, e das médico-cirúrgicas”. No entanto, se recusa assumir uma atitude extremada que determine o fim do ensino das humanidades (p. 171), o autor considera que o contrário também é prejudicial para o desenvolvimento, pois significa que o país se afasta da ciência do século: “Se, numa quadra de excessiva admiração pelos modelos da antiguidade, se exalça desmesuradamente a importância das letras; de Homero e Virgílio, Tucídides e Tito Lívio, Aristófanes ou Plauto, vêm assentar-se arrogantes nos bancos dos colégios, e expelir com as graças da imaginação a aridez austera da ciência, ficarão desprezadas as profissões que contribuem para o progresso dum povo” (p. 178).

Ocupando as Humanidades um lugar central no sistema educativo português no século XIX, a questão volta a ser levantada por A. A. Geraldês (1854), autor do artigo “Instrução Pública”, onde se desenvolvem algumas ideias sobre o lugar que os estudos humanísticos (e particularmente os da Antiguidade) deveriam conhecer num currículo oficial. Assim, apreciando Aristóteles como “homem universal” cujas “palavras eram dogmas”, transige em considerar que o filósofo tinha sido detentor de “dotes literários que o enobreceram” e “não menos avultados conhecimentos sobre as ciências físicas”, sublinhando que “não é este o único exemplo que a antiguidade nos oferece de homens de semelhante esfera” (Geraldês 1854: 25).

No entanto, nem Aristóteles nem outros filósofos da Antiguidade “eram dotados de mais feliz inteligência do que os homens da época actual”. Defende o articulista que “era tão resumido, nesses antigos tempos, o quadro de todas as ciências, que não era impossível, nem difícil talvez, compreender uma só cabeça todos os humanos conhecimentos”. Em contraste com este constrangimento encontra-se, naturalmente, o século XIX, época em que “um homem universal é absolutamente impossível”, sendo antes necessário que “as maiores inteligências” venham a dirigir “as suas lucubrações para o estudo das especialidades” (Geraldês 1854: 25). O autor do artigo reproduz o arbítrio de Alexandre Herculano no texto anteriormente citado, ao sublinhar a condição extemporânea do estado da ciência e da técnica da Antiguidade em face da actual, verificando simultaneamente um desajuste entre a oferta curricu-

lar dos liceus (“Filosofia Racional e Moral, Retórica, História e Geografia, Aritmética e Geometria, Gramática Latina e Latinidade, e enfim as línguas Hebraica e Grega, e algumas das modernas”) e as “necessidades, que reclama o estado actual da civilização” (Geraldes 1854: 26).

Por conseguinte, sem todavia negar “absolutamente a importância de qualquer destas disciplinas”, e “afora o estudo das línguas²¹⁷, da história e geografia”, Geraldes conclui que “pouco ou nenhum proveito (...) colhem os alunos, ainda os mais aplicados” das disciplinas da estrutura curricular dos liceus, “e mormente do estudo da retórica e filosofia racional”. Sabendo que “não faltarão clássicos severos, que hão-de alcunhar a proposição de arrojada, herética talvez”, reclama a liberdade em relação à prepotência de normas literárias: “A eloquência precedeu a retórica: o primeiro poema é mais antigo do que as poéticas, e os homens raciocinaram antes de haver a dialética. Demóstenes não aprendeu em Quintiliano, Homero não leu Horácio, e Euclides foi mais lógico do que todos os que se chamaram tais” (Geraldes 1854: 26). A aplicação do modelo à sua época e realidade nacional é imediata: “Hoje acontece o mesmo. Camões e Victor Hugo nasceram poetas; Mirabeau e Lamartine são mais eloquentes do que os mestres que lhes ensinaram a retórica”²¹⁸.

Saliente-se, neste trecho, um alargamento desmesurado do contexto argumentativo, quando aparentemente se assemelhava a certa atitude revolucionária romântica de defesa da inspiração, em concorrência com o estudo apurado de modelos. É que A. A. Geraldes recorre a exemplos extremos de grandes figuras literárias para sustentar um ponto de vista que diz respeito à instrução de adolescentes, em ambiente de generalização e massificação do ensino em meados do século XIX, que pouco ou nada têm que ver com a formação de Demóstenes, Homero, Euclides, ou mesmo Camões, Victor Hugo, Mirabeau ou Lamartine. Talvez por isso, o discurso termina temperado com um aviso: “Não se cuide, porém, que à natureza se deva tudo; muito pode também a arte: — mas é preciso estudá-la em idade, e circunstâncias congruentes”. Assim, o autor não defende o fim do “estudo da Retórica, da Lógica e Metafísica”, apenas pensa ser “muito mais conveniente” adiá-lo “para cursos especiais de Literatura e Filosofia, compreendidos no ensino superior” (Geraldes 1854: 27).

²¹⁷ Como se verá pela restante argumentação, curiosamente (e ao contrário do que Herculano sustentara), o latim não é condenado.

²¹⁸ Geraldes (1854: 26-27). Note-se como Camões, único nome português, é citado no meio de autores franceses contemporâneos. Dir-se-ia que todos são tomados como “clássicos”.

Latino Coelho e Rebelo da Silva

Estes pontos de vista divergentes permitem que Latino Coelho defina duas correntes de pensamento relativamente ao estudo da Antiguidade, reconhecendo as diferenças entre o seu presente e um passado não muito distante. Enquanto em 1859 “os literatos e principalmente os poetas” depreciam “a convivência familiar com as musas clássicas” e se “cobr[e] e dour[a] a negligente ignorância dos tesouros antigos com a opulência exagerada das modernas criações”, cerca de quarenta anos antes era “exactamente oposta a tendência dos espíritos”: “avultava-se a penúria da invenção para sujeitar os engenhos mais audazes ao jugo de Horácio e dar-lhes a todos moradia de escudeiros no Parnasso da velha genialidade”. Quanto ao latim, “que devia ser um estudo e um exemplo, era então um culto e uma superstição. Hoje é um ateísmo cómodo, que dispensa os poetas de estudar” (Coelho 1861: 310). O texto do futuro tradutor de Demóstenes assinala que estas diferenças de formação reflectem as diferenças no modo como se produz a poesia: “que exemplares e que modelos de gosto, de correcção, de aticismo, de eloquência, de dicção, e colorido não perderam os que deixaram virgens os códices da antiguidade? Duas faces tem a verdadeira poesia. Uma intelectual, sensível a outra. Uma ideal, formal a segunda” (Coelho 1861: 310).

Mais de dez anos antes, em 1848, Luís Augusto Rebelo da Silva manifestava algumas reservas sobre o abandono dos textos clássicos, num artigo que publica n’*A Época*. “A Escola Moderna Literária” reflecte sobre a chegada do Romantismo e o papel de Garrett na inauguração dessa estética em Portugal, salientando que os “moldes inflexíveis, em que a renascença estalava as ideias e a ousadia dos poetas” resultaram de uma má interpretação das obras de Aristóteles²¹⁹ — “um crítico filho da decadência grega, anatómico e não criador dos admiráveis poemas, que analisa” — e de Horácio, poeta que, “escrevendo aos Pisões a sua conceituosa Epístola decerto estava longe de supor, que as vítimas dela seriam mais numerosas que os versos” (Silva 1909: 12). O ensaísta manterá esta ideia no texto que publicou n’*O Panorama* em 1856. Rebelo da Silva (1910a: 74) argumenta que Mendes Leal (a quem o texto é dedicado) “achou a revolução feita” e Garrett e Herculano “encostados às armas que lhes tinham dado a vitória”²²⁰. Continua:

²¹⁹ “Ora, por maior que seja a ciência e o gosto de um homem, mandar parar séculos de progressiva civilização à sua voz, e fazê-los ajoelhar diante do seu túmulo é proferir uma blasfêmia contra a inteligência humana. O Livro de Aristóteles, interpolado, serviu de tema aos glosadores — e foi o cúmplice inocente da tirania académica” (Silva 1909: 12).

²²⁰ Andrade Ferreira (1871: 60-61), escrevendo sobre o próprio Luís Augusto Rebelo da Silva, havia de afirmar em 1859: “aquele belo talento, educado no estudo dos bons exemplares da antiguidade e contemporâneos, opulento de todas as louçanias que vestem o pensamento das formas mais atractivas”.

Estava-se no calor do entusiasmo, os ídolos proscritos arrastavam consigo na queda os melhores painéis dos seus templos; e a plebe dos imitadores em ódio a Apolo ameaçava queimar os primores da língua e da poesia, quasi não perdoando a Filinto nem a Bocache! Nos modelos romanos era crime falar! Estavam no índice. A ignorância e o horror do estudo, compondo o seu código penal, paródia das ordenações clássicas, não se esqueceram de os condenar. A muito custo traduziam-se nas aulas entre as fustigações da fêrula; mas curso de latinidade, amor e compreensão das suas belezas era dificultoso achar. Se alguém a conhecia, calava-se. Os aguazis da originalidade copiada de Paris eram vigilantes, e não parecia fácil escapar-lhes com um volume de Horácio ou de Tibulo escondido no bolso.

Mendes Leal (...) não via em Horácio o inexorável pedagogo inventado pelos bonzos clássicos. Parecia-lhe quasi calúnia converter em legislação a epístola aos Pisões, escrita de um amigo para outros, picante de sabor grego a cada linha, e discorrendo com a elegância negligente que está provando que o crítico conversava agradavelmente sem lhe passar pela ideia, que um dia fariam da sua carta a prisão perpétua dos poetas.

É importante sublinhar nesta óptica a diferença que existe entre a literatura antiga e a exegese crítica que dela decorreu a partir de interpretações de obras didáticas produzidas por Aristóteles e Horácio.

António Feliciano de Castilho e Pinheiro Chagas

Convidado por D. Pedro V para reger a cadeira de Literatura Moderna do Curso Superior de Letras, António Feliciano de Castilho²²¹ recusou o cargo. Os motivos, evoca-os em carta ao monarca, que fez publicar na *Revista Contemporânea de Portugal e Brasil* (texto citado no próximo capítulo). Interessa para já notar que o poeta advoga o fim do preconceito do início do século: “Agora pois que já não há medo a escárnios por se dizer que houve engenhos bons há dezoito séculos, e que não será despropósito sabermos o que esses bons engenhos produziram, comecemos por trasladar para a nossa língua monumentos milanários [*sic*] enfim vingados de tão longo olvido” (Castilho 1860: 348). Criticando a “moda” de “zombetizar da literatura clássica e dizer-se (...) que de gente morta como eram gregos e latinos não havia proveito que sacar, e qualquer folhetim francês nos formava muito melhor e mais depressa para escrevermos e poetarmos”, Castilho louva a criação do Curso Superior de Letras, que inaugura “uma escola de literatura antiga, leccionada pelo mais erudito e hábil mestre” (António José Viale).

²²¹ No próximo capítulo, desenvolver-se-á a relação de Castilho com a Antiguidade, pois uma das preocupações centrais do escritor tem que ver com a versão para português dos textos antigos. Ou seja, como se verá, a tradução serve diferentes propósitos (e.g., aprender a língua materna, conhecer os textos antigos, institucionalizados como exemplares para imitação), concepção próxima da que exprimira Horácio.

Manuel Pinheiro Chagas (1867: 118-119) revela um ponto de vista análogo senão devedor do de Castilho. O ensaísta (comentando a tradução das *Geórgicas* feita por aquele) recorda a atitude de repúdio e desvalorização da Antiguidade:

O alvorecer da poesia romântica foi por muito tempo considerado como o sinal de morte para o estudo dos clássicos. Porque Boileau, escudado com o seu Longino, defendeu Homero e Virgílio contra o bom Perrault seu digno adversário, porque a moderna escola entendeu que devia decepar as três cabeças (Aristóteles, Horácio, e Boileau) do Cérbero trifauce que defendia a entrada do Parnaso, julgou-se que o anátema caía também sobre essas plêiades brilhantíssimas de escritores que fizeram a glória da Grécia e de Roma. Era absurda a suposição, e propalavam-na apenas uns poucos de maraus da oitava rima, que julgavam muito mais fácil fazer versos sem ler Virgílio, do que ler Virgílio e fazer versos depois.

Trata-se de uma referência à Querela dos Antigos e dos Modernos (Cap. 4, Sec. I). Pinheiro Chagas distingue, assim, Antiguidade, a projecção da ideia (amaneirada) que o neoclassicismo fez dela, o ataque a que foi sujeita com o despontar do Romantismo e o apaziguamento que o século XIX, civilizacionalmente superior, lhe pode garantir. Leia-se um pouco mais do texto (Chagas 1867: 119-120):

Hoje que as fronteiras dos arraiais estão bem delimitadas, hoje que se manifesta claramente a índole essencialmente crítica e estudiosa do nosso século, tem-se percebido que são dignas de todo o nosso respeito essas literaturas que representam algumas das fases brilhantes do espírito humano; mais ainda, cotejando os grandes vates da antiguidade com os seus admiradores incautos do século XVIII, tem-se percebido que estes últimos não conheceram nem quiseram jamais conhecer as verdadeiras fisionomias desses pobres escritores, e que, da mesma forma que os sacerdotes das falsas religiões criam um ídolo à sua imagem e semelhança, deus-reflexo a que eles dão o egoísmo, a avareza, as paixões que os devoram, assim os críticos pintaram a seu modo um falso retrato de Homero, uma cópia inexactíssima de Virgílio, um Ovídio amaneirado, um Propércio do hotel Rambouillet²²², um Catulo digno de ser autor da *Astrea*²²³, e diante desses manequins se prostravam e por causa deles fustigavam bem fustigado o pobre Perrault que, digamo-lo em abono do honrado homem, entendia tanto disso como os seus opositores.

A censura estende-se, portanto, ao classicismo porque nenhum dos autores antigos foi correctamente lido pelos principais escritores franceses. Na verdade, o uso que estes fizeram da Antiguidade transformou-os em franceses seiscentistas, ou melhor, a tentativa de suportar as suas crenças literárias parecia poder apoiar-se em elementos pouco relevantes dos textos antigos. O efeito foi o desvirtuar da sua obra:

²²² Ao Hôtel de Rambouillet ficou associado o ideal seiscentista de “préciosité”: o salão da residência de Madame de Rambouillet (a funcionar de 1607 a 1665) serviu de pólo agregador de escritores e artistas franceses como Corneille e La Fontaine.

²²³ Composta por Pascal Colasse, *Astrée* é uma ópera de 1681 com libreto de Jean de La Fontaine.

Quando algum dos grandes poetas da antiguidade se apresentava por tal forma rude e indomável, que não era possível reproduzir-se-lhe a fisionomia com os pincéis dos Watteau e dos Bouchers literários, saía La Harpe²²⁴ à cena (...), tomando os modos de quem cede ao impulso da sua consciência, arcava com o gigante, prostrava-o por terra e, coisa horrível de dizer, horrível de pensar! dava como provada em Ésquilo a infracção das três unidades; a Eurípides, ao pobre Eurípides que fora dilacerado por um bando de cães vadios, dilacerava-o de novo com essas matilhas de dogues labradores, que se chamam figuras de retórica; de Aristófanes voltava ele o rosto aceso em pudor, e fazia com que voltassem também os seus ouvintes.

Pinheiro Chagas (1867: 120) parece próximo do ideal romântico que entende que a prática antecede a teoria. O debate centra-se na limitação estética da poética francesa (caracterizada com adjectivos como “miope”, “acanhadas”, “mesquinha”, “pedante”, “empertigada”) e em como aquele tempo moldou a Antiguidade ao seu gosto (Chagas 1867: 121):

Pode-se pois dizer que esta literatura miope, que em vez de se colocar no ponto de vista necessário para apreciar os grandes poetas da antiguidade segundo as ideias no seu tempo aceites, queria obrigá-los a passarem debaixo das forcas caudinas das suas ideias acanhadas, da sua poética mesquinha; essa literatura que louvava em Homero ou em Ésquilo as pequenas qualidades, e que lhes reprovava ou disfarçava a grandeza verdadeira, como o cavaleiro de Folard²²⁵, analisando as expedições hercúleas de Alexandre, esses lampejos do raio grego, para concluir no elogio das manobras da falange da Macedónia, pode-se pois supor que essa literatura, toda pedante e empertigada, essa literatura de M.^{me} Dacier²²⁶ e de Bitaubé²²⁷ fosse a que tivesse uma veneração verdadeira pelos esplendores do antigo, e que o século actual, que não recua diante das evocações de todas as épocas, e que, tão audacioso como Semele mas mais feliz do que ela, sabe afrontar a majestade olímpica desses deuses colossais, desses titães pavorosos que se agitam e refervem no cadinho imenso do velho Ésquilo, não aprecie como deve esses filhos primogénitos das Musas?

O autor recorre a exemplos concretos: Homero não deixa de ser compreensível e um poeta de génio — “o génio grandioso que absorve em si os átomos de poesia dispersos pela atmosfera do seu tempo, o vulto épico verdadeiramente em que primeiro se encarna esse génio da Hélade” — se a análise da sua obra deixar de obedecer a um critério rigidamente formal que obriga a dar atenção a uma “regra de epopeia em que Homero nunca ouvira falar”. Interessa menos a “filiação de Helena” do que perceber que a *Ilíada* é “o poema enorme de toda a civilização balbuciante” (Chagas 1867: 121).

²²⁴ Jean François de La Harpe (1739-1803) traduziu *Os Lusíadas*, apesar de não saber português.

²²⁵ Jean-Charles de Folard ou Chevalier de Folard (1669-1752) foi um estratega e engenheiro militar conhecido como o “Vegécio francês”.

²²⁶ Cf. Cap. 4, Sec. I.

²²⁷ Natural da Prússia, Paul Jérémie Bitaubé (1732-1808) foi tradutor dos poemas homéricos.

Pinheiro Chagas (1867: 122) propõe, portanto, uma alteração no paradigma de leitura dos autores antigos à luz dos conhecimentos do seu próprio tempo, corrigindo o estreitamento a que os séculos anteriores obrigaram:

o nosso século, despido completamente de preconceitos literários, compreendendo e aplaudindo a espontaneidade, estigmatizando apenas a cópia reflectida e legalizada, tal como a concebiam os escritores do século passado, e que nos parece agora uma profanação da fantasia e do coração humano, o nosso século é o que primeiro tem verdadeiramente admirado, sem segundo sentido as obras-primas da antiguidade.

É esta reconfiguração que justifica a necessidade de novas traduções.

Capítulo 6.

TRADUÇÕES

Estudar as traduções dos autores clássicos publicadas no século XIX significa dar atenção não só às obras traduzidas, mas também aos seus tradutores, aos potenciais leitores e aos objectivos — didácticos, eruditos ou estéticos — que presidem às escolhas dos textos. Estes postulados levam-me a acreditar que uma análise das traduções dadas à publicidade em oitocentos só é possível numa investigação no âmbito dos estudos de tradução, feito o levantamento de todas as versões (de excertos ou de obras integrais), editadas em periódicos ou em volume durante essa época. No entanto, um estudo sobre o acolhimento da Antiguidade Greco-Romana no período romântico²²⁸ não se pode furtar a considerações sobre uma das formas privilegiadas de recepção de textos que, provenientes de um outro tempo, são actualizados num presente que os torna seus, de acordo com o princípio de que traduzir é um processo de nacionalização de um autor estrangeiro. Esta visão irá confirmar o prestígio de que os textos clássicos gozavam, pois o facto de serem escolhidos para figurar no rol de obras em português é um elemento da sua universalidade e pertinência, que deve ser lido em conjunto com os dados anteriormente expostos. Verificar-se-á assim que a opção por textos ou autores a traduzir corresponde a muitos daqueles que integravam as selectas escolares²²⁹, opção não isenta de implicações culturalmente relevantes.

Nas próximas páginas, sistematizam-se por isso informações sobre teorias e práticas de tradução de textos antigos vigentes no final do século XVIII e durante o seguinte: quem traduz, que traduz, porque traduz, como o faz e como o deve fazer. Serão notas breves tendo em conta aspectos “externos”, ou seja, não me ocuparei excessivamente dos seus méritos e

²²⁸ Merece observação o facto de ter havido muitos escritores românticos tradutores de clássicos: Schleiermacher (Platão, 1804-1810), Shelley (*O Banquete*, 1818), Friedrich Hölderlin (Sófocles, que havia de incluir no *Hyperion*, 1798), como lembra Güthenke (2010: 837), a que há a acrescentar Byron (Catulo), Almeida Garrett (Catulo e Horácio) e António Feliciano de Castilho (v. *infra*).

²²⁹ É digno de realce o facto de os textos das selectas, parte integrante da educação formal, serem aqueles que eram entendidos como adequados à formação intelectual e cívica da população. Simultaneamente, a preponderância de Cícero, Cornélio Nepos, Eutrópio, Fedro ou Quintiliano enquanto autores escolares (Latim e Retórica) é evidente nas edições anotadas que deles se fizeram, e que em meados do século eram vendidas na Livraria de Cruz Coutinho. Socorro-me de um anúncio no paratexto de Branco (1858). Do primeiro: *De Officiis libri tres ad Marcum Filium, noua editio ad usum Scholarum*, com as notas, e argumentos em português; *Epistolae ad Familiares Selectae ad Lusitanæ Iuuentutis commodum et institutionem* (1845); *Orationes Selectae* (1857). De Cornélio Nepos: *Vitæ excellentium Imperatorum*, 5.^a impr. com as notas em português (1845), *Vitæ excellentium Imperatorum*, com notas em português por J. I. Roquete (1857). De Eutrópio: *Breuiarium Historiæ Romanæ cum recensione Henrici Vereyck* (1851). De Fedro: *Fabularum libri quinque, cum fabellis nouis*, nova edição, com notas em português por J. I. Roquete (1856 e 1854). De Salústio: *Opera, ex Londinensi recensione Johannis Brindley, cum notis Selectissimis uariorum ad Lusitanæ iuuentutis institutionum* (1841). De Quintiliano: *Instituições Oratórias*, trad. e anotadas por Jerónimo Soares Barbosa (1836), de que já se falou.

deméritos linguísticos, dos instrumentos de trabalho (nomeadamente dicionários) ou das opções estéticas que levaram a optar por uma ou outra solução de tradução²³⁰.

O primeiro reparo a fazer sobre este assunto pode ser deduzido das informações apresentadas nos capítulos anteriores: a partir de meados do século XVIII, com a reforma pombalina do ensino, o latim deixa de ser uma língua produtiva em termos educativos e científicos, passando a acomodar-se à condição de língua de leitura²³¹. Tal como se viu, apesar do peso que a sua aprendizagem continuou a ter nos currículos escolares, a impreparação dos docentes, a inadequação (ou total ausência) de conteúdos programáticos ou a desmotivação dos alunos foram fenómenos que resultaram num progressivo afastamento dos leitores cultos (onde se incluem os escritores) daquela língua: por outras palavras, podia aprender-se latim no ensino oficial, mas talvez não o suficiente para ler textos latinos originais²³².

²³⁰ Assim pensava José da Silva Mendes Leal Júnior (1862: 199), que, a propósito da tradução castilhiana dos *Fastos*, reconhecia que “[s]ó se lograria demonstrar *toda* a valia de tal obra com a acareação minuciosa dos dois textos; com a aferição do seu valor intrínseco e relativo; com a nota dos passos árduos e dos obstáculos suplantados; com a glossa dos característicos, dos mimos, das subtilezas e diferenças de ambos os idiomas; enfim, com o apuramento das perfeições, e os quilates de estilo, e o rol amplíssimo de tantas agudezas, elegâncias e suntuosidades de elocução, de tão lustrosos atavios e galas de fantasia, como as que no Ovídio latino e no Ovídio português se disputam a palma”. Em 2010, publiquei um exercício de análise de tradução dessa natureza. Demonstrei que o nível de conhecimento que Almeida Garrett possuía do latim, ao verter duas odes de Horácio para português (são os poemas “O Génio de Píndaro” e “Glicera”, de *Flores sem Fruto*), era bastante elevado, embora tenha identificado um lapso de interpretação gramatical (Nobre 2010: 137-140).

²³¹ Paralelamente, recorde-se que, na história da língua portuguesa, o período de modernidade se situa no século XVIII: independente do latim (uma língua morta), o português setecentista apresenta marcas de maturidade suficientes para a criação de uma literatura culta, já evidente nas obras de autores anteriores a essa data, como Camões, João de Barros e, depois, em autores considerados clássicos: os P.^{cs} António Vieira e Manuel Bernardes, Fr. Luís de Sousa, D. Francisco Manuel de Melo, entre outros. Este princípio virá a ser reivindicado a favor da pureza da língua a usar nas traduções.

²³² Cabe aqui ainda uma referência, embora breve, a poemas originais em latim vindos a lume no século XIX e às versões de textos portugueses para latim, em especial a tradução de *Os Lusíadas* (Fr. Francisco de Santo Agostinho de Macedo, rev. António José Viale, 1880). Rebelo Gonçalves (1995: 782n.) comenta que esta edição “enferma de certos incontestáveis defeitos filológicos, porque Viale, em vez de reproduzir tal-qualmente o texto de Macedo, acompanhando-o de anotações críticas em que apontasse e comentasse imperfeições, preferiu substituir muitos versos originais por versos seus”. Será, todavia, os *Carmina* de António Lopes dos Santos Valente a publicação mais curiosa (Lisboa: Impr. Nacional, 1892, ou seja, no mesmo ano em que sai a 1.^a ed. de *Só*, de António Nobre). Santos Valente, além de vários originais latinos, apresenta as suas versões em latim dos sonetos “Alma minha gentil, que te partiste” (pp. 17-19), “Horas breves de meu contentamento (p. 21), da endeiça “Aquele cativa / Que me tem cativo” (pp. 25-29), de Camões, da ode anacreôntica “Poupando votos / À loura Isbela”, de Bocage (p. 31), do soneto “Foi-se-me pouco a pouco amortecendo” (pp. 33-35), “Que lágrimas de louca saudade” (p. 39), de João de Deus, etc. Além de Santos Valente (amigo de Antero), de Martins Bastos, de Francisco de Paula Santa Clara, ou de António José Viale, hoje desconhecidos, também António Feliciano de Castilho se dedicou à composição poética em latim, de que realço um poema datado de 1870, “Ad Antonium Josephum Vialem (...) carmen gratulatorium” (Castilho 1905 II: 111). Encontram-se outros exemplos no volume I das *Novas Escavações Poéticas*: p. 15, um “Fragmento de uma elegia macarrônica feita por ocasião de se rachar o sino grande da torre da Universidade de Coimbra...” e pp. 39 e 43, com traduções nas pp. 41 e 44, respectivamente.

Efectivamente, foi do latim que, entre 1680 e 1750, se fez a maior parte das traduções para português²³³; no entanto, este predomínio vai conhecer um declínio à medida que se vai dando atenção a línguas modernas (sobretudo o francês), cuja ficção narrativa ou composições poéticas começavam a atrair leitores portugueses, iniciando-se um período de concorrência e alargamento a outros interesses e culturas²³⁴. Acrescenta-se a este estado de coisas o facto de ser notória, no século XIX, a carência de mais traduções de textos antigos, sobretudo depois de terem sido consideradas desadequadas muitas versões anteriores, como se acaba de ver no capítulo precedente, a propósito do testemunho de Pinheiro Chagas.

Estética da tradução

Em 1865, no famoso texto que desencadeia a “Questão Coimbrã” (Mendes 1997), a “Carta ao Editor” do *Poema da Mocidade*, de Pinheiro Chagas, António Feliciano de Castilho repete uma ideia que tinha vindo a defender em diversos momentos da sua carreira literária e crítica: a tradução de todos os autores antigos²³⁵. O poeta incentiva: “transladem-se os eternos exemplares da Grécia antiga e da antiga Roma para a *linguagem hodierna* com o desvelo e respeito que merecem”. O objectivo, assegura, é a emulação, por parte dos jovens talentos, daqueles modelos (Castilho 1901: 170):

suponhamos que se chegava a ler Virgílio nesse guapíssimo semilatin, ou latim melhorado, da nossa terra! Que o seu cantar saía cá tão fácil, corrente e harmonioso, como já soara aos ouvidos de Mecenas e Augusto! (...) Que mancebo haveria aí tão desatinado e tão empedernido no pecar contra a razão e o gosto, que, medindo os seus improvisos por aquela poesia meditada, se não corresse de salutar vergonha, e não pusesse desde logo peito a mudar de vida e de caminho?

O próprio Castilho estaria a fazer a sua parte, como observara em carta a D. Pedro V, publicada na *Revista Contemporânea de Portugal e Brasil*, onde explicava a recusa da regência da cadeira de Literaturas Modernas do Curso Superior de Letras: “o estudo da gramática geral e portuguesa, e o da língua latina,” são os seus “dois empregos diuturnos”, mas “estão ainda por concluir” (Castilho 1860: 161). Apresenta-se, em alternativa, disponível para contribuir para “trasladação de monumentos clássicos romanos para a nossa língua”, continuando o tra-

²³³ Braga (2001: 479). De facto, até cerca de 1750, “[n]o que respeita a temáticas e a autores, há que referir um claro predomínio de traduções de obras de temas religiosos, de autores contemporâneos e de Padres da Igreja, a par de alguns clássicos literários” (Braga 2001: 480).

²³⁴ Coelho (1997: 963); Reis e Pires (1999: 13).

²³⁵ Castilho trouxe, no dizer do filho, a “indispensável ordem” às ousadias românticas, “procurando inocular no gosto público, habituado desde séculos a imitações de imitações, aos primores genuínos dos áureos dias de Roma” (Castilho 1930: 21).

balho já iniciado com as *Metamorfoses*, *Amores* e *Fastos*, sobre os quais assevera que “pertencem pelas minhas diligências à literatura nacional”. Assim, em época de “desestudo do latim”, declara-se “ainda com forças e ânimo” para traduzir “as restantes obras do mesmo Gigante”, com o objectivo de as dar a conhecer “não menos para modelos aos curiosos do antigo”. Obrigado a comparar a realidade portuguesa com a estrangeira, arroga-se único tradutor com “crentes e fervorosos esforços” capaz de levar a cabo tal tarefa (Castilho 1860: 162). A mesma empresa devia ser tentada com Virgílio (Castilho 1860: 162-163), projecto que concluirá em 1866, data em que são publicadas as *Geórgicas*.

Na verdade, são diversos os lugares e os autores que salientam a necessidade de se conhecerem os textos clássicos, numa época em que o estudo do latim estava em remissão²³⁶, motivo por que, ao justificar a sua versão de Tácito, José Teotónio Canuto de Forjô²³⁷ citava, não sem lástima, Daru²³⁸: “O proveito das traduções (...) cresce em razão do esquecimento, a que vemos hoje abandonados os bons modelos. O estudo da língua latina está em geral desprezo” (*apud* Forjô 1821: xxviii). Por seu turno, na “Prefação” às *Instituições Oratórias*, de Quintiliano, Jerónimo Soares Barbosa²³⁹ consentia em que “[e]las transportam (...) os conhecimentos humanos de um século a outro, e de um país estranho ao nosso”, comparando esta transacção com outras de carácter comercial: “se o comércio das fazendas é tão vantajoso (...); o dos conhecimentos não o deve ser menos a espíritos que sentem a necessidade de instruir-se, e não têm os meios de o fazer, que são as línguas”²⁴⁰.

Com efeito, no século anterior o enciclopedista D’Alembert²⁴¹ tinha já admitido que “[s]eriam as traduções cabais, o mais seguro, e o mais pronto meio de enriquecer as línguas”, exortando: “Multipliquem-se, com elas, os bons modelos; e ajudem elas a inteirar-nos do carácter dos Autores, dos Séculos, e dos Povos; e, por elas, transluzam os matizes, que distinguem o gosto universal e absoluto, do gosto nacional”²⁴².

²³⁶ Em 1844, nas *Escavações Poéticas*, António Feliciano de Castilho lamenta o facto de o latim ser “já hoje *res nullius*, e por cujas perdas e danos ninguém virá penhorar-me” (Castilho 1844: 236).

²³⁷ Sobre ele, v. Cap. 7, Sec. IV.

²³⁸ Pierre Antoine Noël Bruno, conde Daru, ou Pierre Daru (1767-1829), político, historiador e militar francês.

²³⁹ Barbosa (1836: v). Soares Barbosa traduziu excertos daquela obra para o ensino da Retórica, como já se disse.

²⁴⁰ Nesse aspecto, as línguas clássicas encontram um contexto particular, até porque têm “o avanço de serem menos perigosas”.

²⁴¹ Em *Observações Sobre a Arte de Traduzir* (D’Alembert 1764: 3-32), que Filinto Elísio (2001 IX: 293-305) traduz e destina aos “Alunos Lusitanos que se quisessem dar à ímproba ocupação de verter Poemas ou quaisquer outras Obras estrangeiras”.

²⁴² D’Alembert (*apud* Elísio 2001 IX: 302). Acrescenta de seguida: “Para enriquecer a nossa Literatura com o que os Antigos têm de precioso, e não para dar amostras dos seus defeitos, se inventou vertê-los na nossa língua”.

A forma como escrevem faz com que haja “Autores, de mais ingrato labor para traduzir que os outros”²⁴³, havendo de ser transpostos aqueles “de alto Engenho”, a quem “só cabe que os traduzam, Engenhos de talhe igual”. Por isso, entende o enciclopedista que é preciso compreender o estilo para se conseguir transmitir a índole do escritor: “No conceito, ou já no estilo, ou em ambos juntos consiste a índole de cada Autor” (D’Alembert *apud* Elísio 2001 IX: 298). No mesmo texto, D’Alembert defende que a tradução teria de feita por talentosos e não por mediócras, “servis e literais”, visto que os tradutores excelentes seriam os que atentavam na índole do autor original, isto é, no seu estilo (*apud* Elísio 2001 IX: 295). Só assim se poderá fazer transluzir “na cópia a índole do Original” (*apud* Elísio 2001 IX: 297). Este ponto de vista legítima que se aponte como um dos principais defeitos dos tradutores serem “antes copistas, que émulos” porque “[a]ferram-se supersticiosos ao Original, afiguram-se sacrílegos, se o aformosentam, nos lugares mesmos que sentem fracos” (*apud* Elísio 2001 IX: 300-301).

A propósito da sua versão de *Os Mártires ou Triunfo da Religião Cristã; poema de F. A. de Chateaubriand*²⁴⁴, Filinto Elísio²⁴⁵ discorre sobre as “dificuldades de uma Tradução elegante e genuína”, declarando não ser suficiente o conhecimento do autor do original, mas a identificação com ele, “embeber-se em seu espírito, e de seu génio se animar”. No que respeita ao idioma de chegada, é importante que o tradutor “saiba todos os primores dela, que os tenha sempre de sobremão, e aviados: (...) porque pintar ao vivo pensamentos de outrem, é como segunda criação dos mesmos pensamentos”. Este postulado fundamenta que aponte como exigência para “uma boa tradução” um tradutor de talento (Elísio 2000 VII: 13) porque a quem traduz exige-se fidelidade, elegância e exatidão: “lá está o ponto principal, que é dar o retrato do semblante e dos ademanos do estilo do Autor” (Elísio 2000 VII: 14).

Em concordância com os preceitos até aqui anotados, em Abril de 1841, num texto d’ *O Panorama* não assinado, em que se anunciava a publicação das *Metamorfoses* traduzidas por António Feliciano de Castilho, o autor, Alexandre Herculano, traçava algumas linhas doutrinárias de um programa romântico, elogiava a poesia moderna e recomendava o fim da

²⁴³ D’Alembert (*apud* Elísio 2001 IX: 298). Acresce que nem todos os autores precisam de ser integralmente traduzidos: “Autores, que únicos merecem ser traduzidos por inteiro são os que agradam pelo seu mesmo desleixo, como Plutarco nas vidas dos Homens ilustres: nelas tomando, e largando, a cada instante, o assunto, conversa com o seu Leitor sem nunca o enfasiar” (D’Alembert *apud* Elísio 2001 IX: 303).

²⁴⁴ O poema ocupa os tomos VII (livros I-X) e VIII (livros XI-XXIV) das *Obras Completas* de Filinto Elísio (2000).

²⁴⁵ Elísio (2000 VII: 13-15). Em textos originais ou transladados, Filinto Elísio foi um importante teorizador da prática da tradução, a que se junta uma admirável experiência de tradutor de Horácio (epodos, diversas odes e a epístola a Floro), Virgílio (*Eneida* 9.1-106, Elísio 1999 III: 374-377), Tibulo (elegia 3.4, Elísio 2001 XI: 24-27), Ovídio (“Luta de Hércules com o Rio Aqueloo”, de *Met.* 9, Elísio 1999 IV: 224-227), Séneca (versos iniciais de *Medeia*: Elísio 1999 IV: 143-147) e Lucano (início do poema conhecido como *Farsália*: Elísio 2001 XI: 57-68).

reverência de que a Antiguidade gozava em termos artísticos. Havia, contudo, alguns autores clássicos que mereciam ser lidos e traduzidos, como Ovídio, “o mais perfeito modelo da poesia romana”²⁴⁶. Como o texto é um anúncio de uma obra por vir²⁴⁷, e tendo em consideração que o seu conteúdo é generalizante e pouco rigoroso, fica-se com a ideia de que Castilho era, para o então seu amigo Alexandre Herculano, um “digno” tradutor, “poeta que pode entender não só a língua, mas a cor do original”²⁴⁸. Por seu lado, na “Nota Primeira” aos *Fastos*, sobre o “Título do Poema”, José da Silva Mendes Leal Júnior (1862: 194) asseguraria que “para o trasladar, mais, para o transferir para uma língua diversa”, “[é] preciso ser um segundo Ovídio”.

Ora, elogiar as qualidades estético-literárias da obra do original é uma forma de atribuir à tradução apresentada as mesmas propriedades. Assim, se Ovídio era, para Júlio de Castilho (1930: 21), o “poeta mais fecundo e mais *moderno* da antiguidade clássica”, o “mais imaginoso”, o “mais fecundo” e o “mais gracioso dos romancistas do Império”, cujo estilo se distinguia por “arrojados devaneios”, “arabescos da fantasia” e “imaginosas concepções”, só o trabalho do pai teria o dom de comprovar que era possível “expressar em português de lei” tal obra-prima. Com efeito, a tradução das *Metamorfoses* era uma produção “das mais originais que lhe saíram do estro”, sendo de assinalar as suas qualidades “como transplantação de poema estrangeiro; como exercício propriamente linguístico; e enfim, como tentativa para a restauração do gosto público em assuntos de arte” (Castilho 1930: 19).

Ao longo do século XIX, quando se falava de tradução, não raras vezes se associava este processo a um fenómeno de naturalização ou nacionalização, próximo do acto de paramentar à portuguesa um texto estrangeiro²⁴⁹. Pela adequação desta actividade às teorias de tradução que Castilho perfilhava, *Metamorfoses* e *Fastos* podiam ter sido escritos por qualquer poeta romântico que, por recomendação do próprio Castilho, fosse ler poesia para o “formoso passeio da Estrela, com as suas curvas fantasiosas, a sua irregularidade aparente, os

²⁴⁶ Quanto mais abstracto é o discurso, mais o autor consegue aduzir elogios que pouco ou nada significam. Diz ele que Ovídio é, com Homero e Virgílio (“rei” da poesia latina), um dos poetas antigos que “devem estar patentes para todos os povos e para todas as gerações, enquanto no mundo a alteza do engenho humano tiver prelo e valia” (p. 128).

²⁴⁷ O livro sairá apenas no Outono desse ano.

²⁴⁸ Importa, ainda assim, realçar que as frases declamatórias sobre *Metamorfoses* denunciam que o autor não conhece bem a obra ovidiana, pois que confunde aquele poema com os *Fastos*: as *Metamorfoses* não são “um quadro que encerra toda a vida antiga” ou “Roma inteira”; também não é verdade que aí se compilem “Crenças, viver doméstico, filosofia, ciências, leis, história”, características deste outro poema que Castilho irá traduzir daí a uma década. Um lapso desta natureza poderia não ser significativo, não fosse a importância de Herculano como doutrinador do Romantismo enquanto estética oposta à clássica, desvalorizando autores que provavelmente conheceria mal.

²⁴⁹ Jerónimo Soares Barbosa (1836: xv) assegurara estar “persuadido de que só a necessidade de exprimir o sentido do autor e na própria língua, é que pode desculpar um tradutor de não dar na cópia os pensamentos com o mesmo traje, figura, e com as mesmas cores, e palavras do original.”

seus outeirinhos e os seus recôncavos inesperados” (Castilho 1901: 190) — um Ovídio romântico, ou seja, “um poeta opulentíssimo, que bem podemos cognominar Ovídio-Castilho” (Leal Júnior 1862: 197). No já citado texto de D’Alembert, o enciclopedista admitia que “quási nunca a diferente índole das línguas [permite] que seja literal a tradução”²⁵⁰, ou seja, mesmo entre idiomas similares não se deve ser literal, “ainda mesmo passagens em que parece que a índole de ambas as línguas lho não empece: evitem que fique seca, e dura, e sem harmonia a tradução” (D’Alembert *apud* Elísio 2001 IX: 296). Também António Feliciano de Castilho desacreditava uma versão literal porque se poderia tornar imperceptível em português. Assim, dado que “primeira obrigação, de quem escreve” é “fazer-se entender; e dos leitores, não se há-de exigir, nem esperar mais, do que eles têm, ou podem ter”, Castilho (1841: xiii-xiv) considera que “a maior, e pior, de todas as infidelidades, é a fidelidade servil; é deixar ininteligível, o que o autor havia querido fazer, e havia feito, para se entender; é roubar-lhe as suas graças, e galas”.

No entanto, José Teotónio Canuto de Forjô (1821: xxxix) defendia que uma tradução teria de ser o mais literal possível. Assinalando o seu pioneirismo da experiência em traduzir os *Anais* para português, desvaloriza uma tentativa anterior, a “difusa paráfrase” de Luís do Couto Félix (1642-1713), a que nega o título de tradução²⁵¹. Apoiado na autoridade de tradutores que se dedicaram a reflectir sobre a prática de passar um texto de uma língua a outra, é com base em Cícero e Horácio que acaba por definir tradução enquanto “retrato fiel dos pensamentos, ideias, imagens, figuras, expressões, e, quanto puder ser, das palavras do original”. Em alternativa, “[t]udo o que isto não é, será tudo o que quiserem, mas não será um traslado daquele original”. Assim se distinguem traduções como a de Luís do Couto Félix de versões como as de António Pinheiro²⁵², Leonel da Costa²⁵³ ou Elpino Duriense²⁵⁴. Deste último, Forjô (1821: xxxiii) cita um esclarecimento a propósito de uns versos de Horácio que não dizem respeito ao perfil do tradutor²⁵⁵, interpretação confirmada pelo Abade Batteux²⁵⁶. Por conse-

²⁵⁰ D’Alembert (*apud* Elísio 2001 IX: 296). Das línguas, o italiano seria “a mais flexível, a mais apta a quantas formas lhe queiram dar” (D’Alembert *apud* Elísio 2001 IX: 297). Filinto anota neste local: “O Autor não sabia português” (Elísio 2001 IX: 297n.).

²⁵¹ Forjô (1821: xxvii-xxviii). Refere-se à obra de 1715 Tácito português, ou tradução política dos três primeiros livros dos *anais* de Cornélio Tácito (Lisboa: Of. Real Deslandesiana).

²⁵² D. António Pinheiro, Bispo de Miranda (1520-1582), tradutor de Cícero e comentador de Quintiliano.

²⁵³ 1570-1647, tradutor de Terêncio e Virgílio.

²⁵⁴ 1745-1818, tradutor de Horácio.

²⁵⁵ Forjô (1821: xxxiii-xxxv): “neste lugar se não trata de tradução, nem de tradutor, mas de um poeta, que tira de outro poeta um assunto de Poema, e que lhe deve tomar somente o que lhe convém, sem se aferrar à letra nem das coisas, nem das palavras” (*apud* Forjô 1821: xxxiv); “o poeta, que toma os pensamentos de outro poeta, não deve *repô-los palavra por palavra*, como o deve fazer o *intérprete fiel*. Logo não se deve citar este verso em favor das traduções livres, contra as traduções literais” (*apud* Forjô 1821: xxxv).

²⁵⁶ Charles Batteux (1713-1780), filósofo e académico francês, tradutor de Horácio.

guinte, o tradutor de Tácito posiciona-se contra a opinião de Cândido Lusitano²⁵⁷, apontando, a seu favor, a autoridade de Pedro José da Fonseca, de quem foi discípulo (Forjó 1821: xxxvii-xxxviii), de Antonio Maria Salvini, de Huet, de Filipe José da Gama e de D. Duarte, o que legitima a conclusão: “Há quási cinco séculos que era semelhante doutrina entre nós mais conhecida e observada, que hoje em dia” (Forjó 1821: xxxix).

Esta referência ao texto de D. Duarte (a que Forjó chama “Sobre a versão de uma língua para outra”) é significativa porque ocorre poucos anos depois de o Abade Correia da Serra ter descoberto o manuscrito do *Leal Conselheiro* em Paris (no ano de 1804). Com efeito, o monarca dedica um capítulo da sua obra à “maneira pera bem tornar algũa leitura em nossa lingoagem”. Usando um tipo de argumentação que não é diferente do articulado crítico e teórico posterior, aconselha “que sempre se ponham palavras que sejam direita linguagem, respondentes ao latim, nom mudando ãas por outras”; defende, pois, o rigor semântico do léxico empregado na tradução, que deve ser o mais literal possível: “onde el disser per latim ‘scorregar’, nom ponha ‘afastar’, e assi em outras semelhantes, entendendo que tanto monta ãa como a outra; porque grande deferença faz, pera se bem entender, seerem estas palavras propriamente scriptas”²⁵⁸.

Apesar do que foi dito, a atitude dominante ao longo do século XIX foi distinta desta: assumindo ser impossível uma tradução literal, visto serem tantas as diferenças entre duas línguas, na dinâmica entre língua de partida e língua de chegada Júlio de Castilho (1930: 22-23) determina que “[t]raduzir um poeta, é medir-se com ele, é produzir uma obra como a produziria o autor se escrevesse na Língua para a qual o transplantam; falar como ele falaria; sentir como ele sentiria; seguir o caminho que ele seguiria; comover como ele comoveria”. Esta é, de modo genérico, a ideia que António Feliciano de Castilho havia expressado no prefácio das *Metamorfoses*, ao defender que “não são as palavras, as que hão-de verter, mas os pensamentos, conceitos, e afectos”. Nesse sentido, continua Castilho-pai, o tradutor é um “intérprete” do original: “O vosso Autor só procurou, e escolheu vocábulos, e frases, em sua lín-

²⁵⁷ Forjó (1821: xxxv) fala de “erro crasso”, desmentindo Francisco José Freire na argumentação que usa neste trecho: “Para corroborá-la valeu-se da autoridade de Cícero; mas ou não consultou o original (...) ou então o viciou de propósito, pois suprimiu logo as primeiras, nas quais diz Cícero assim [*De Optimo Genere Oratorum*, 5]: ‘*Nem eu verti como tradutor, mas como orador*, com as mesmas sentenças, e suas formas, como figuras, e palavras acomodadas ao nosso costume: nas quais não tive por necessário repor palavra por palavra, mas conservei a propriedade e força de todas as palavras. Pois não assentei que importava dá-las ao leitor por número, mas, digamo-lo assim, por peso.’ Neste lugar fala Cícero da versão, que fez das suas decantadas *Orações* de Ésquines e Demóstenes, em que se disputaram em Atenas a coroa cívica” (Forjó 1821: xxxv-xxxvi; cf. xxxvii).

²⁵⁸ Duarte (1998: 362). Distingue ainda dois tipos de tradução: aquela que é feita “ao pee da letera, que chamam os leterados ‘a contexto’”, e aquela em que a “a sentença [é] posta em mais geeral maneira de falar”. Partidário da versão literal, admite que “a algũs nom muito praz (...). E outros dizem que bem lhes parece” (Duarte 1998: 365).

gua, para lograr esse fim; se outro tanto fizestes na vossa, e outro tanto conseguistes, fizestes tanto, e tão bem, senão melhor, e muito mais façanha, do que ele” (Castilho 1841: xiv). O mesmo conceito exprime Silveira da Mota (1864: 241): “[r]eproduzir fielmente já não a língua, que é o menos, mas o pensamento, a forma, a harmonia e a vida dos grandes poemas, é empresa tão arriscada, que raros poderão tentá-la com êxito feliz”.

Tipos de tradução

Consoante os objectivos com que se faziam as traduções do latim (e em menor número, do grego), os textos recebiam um tratamento diferenciado na língua de chegada, ou seja, uma tradução publicada para “auxílio dos estudantes” é necessariamente distinta de outra dirigida ao restante público. Esta diferença foi sentida por Júlio de Castilho, que identifica uma tradução didáctica (“tradução”) e outra literária (“criação”). Define-se aquela por ter “um fim prático”, encontrando a sua “valia” na “essência” e “doutrina”; sendo “científica”, “pouco tem que ver com arte”. Quando uma tradução se limita a “repetir as palavras” de um poeta, “temos as traduções escolares, literais, servis, que não são *traduções*, são calcos, e os calcos não são arte”. (Castilho 1930: 22). Já uma tradução literária é aquela que disponibiliza em português um texto estrangeiro, sendo muitas vezes resultado de exercícios linguísticos e estéticos que ostentam o conhecimento que o tradutor tem tanto da língua de partida como do português. Para Júlio de Castilho (1930: 22), a tradução literária serve “para regalo da fina flor dos espíritos”; o seu “merecimento (...) reside na forma, no colorido, no calor, na intenção poética”, o que a torna “altamente artística”. Estas “traduções literárias” são uma forma de trazer à publicidade as obras e textos clássicos que mais se aproximam do gosto romântico²⁵⁹.

Victor Jabouille (1997: 551) identifica, além das traduções escolares e “literárias”, aquelas que constituem “exercícios académicos” e “servem para verificar o grau de conhecimento e o eco da investigação europeia” da época, “sendo algumas delas surpreendentes como reflexo de erudição científica actualizada”: são as “traduções eruditas”. Talvez se possam citar como exemplo desse cuidado académico os trabalhos de António José Viale ou de Júlio Moreira. Este deu a lume, em 1885, a tradução das *Obras* de Virgílio, “em obediência aos conhecimentos até então adquiridos e com respeito pelas exigências críticas do tempo” (Almeida 1986: 19). Todavia, apesar da pertinência em distinguir traduções “literárias” das “eruditas”, as fronteiras entre elas são ténues e não unânimes. Nos prólogos de obras como

²⁵⁹ Como defende Jabouille (1997: 550-551).

Metamorfoses ou como *Fastos*, António Feliciano de Castilho revela ostensivamente que conhece os trabalhos estrangeiros, erudição evidente sobretudo nos comentários que faz às edições disponíveis.

Admitindo a possibilidade de discordar dela em alguns momentos preferindo uma das suas variantes, Castilho identifica como edição-base para a sua tradução das *Metamorfoses* “a de Borchardo Cnipíngio²⁶⁰; que, dentre muitos, e muito antigos códices das obras de Ovídio, acuradamente comparados, soube escolher, e quase sempre com acerto, a sua lição, que apresentou castigada, e, quanto possível, limpa de erros tipográficos” (Castilho 1841: xv-xvi). Além disso, demonstra conhecer as traduções estrangeiras e portuguesas²⁶¹, e sem modéstia afirma: “para a minha consciência tenho, que de todas as traduções, que deste Poema vi até hoje, nenhuma excede, nem iguala, a minha, em pontualidade, e constante esforço, para dar o Autor retratado pelo natural” (Castilho 1841: xxv).

Por seu lado, sem que junte aos seus cuidados o de tradutor, Manuel Pinheiro Chagas demonstra conhecer a ideia de Karl Otfried Müller (1797-1840), segundo o qual “as poesias conhecidas pelo nome de canções d’Anacreonte não pertencem ao velho de Téos, e são apenas imitações feitas pelos poetas subsequentes”²⁶². Apesar de não conhecer a língua grega²⁶³, aceita este postulado (ainda hoje vigente), mas o tom encomiástico que usa na apreciação do trabalho do amigo justifica algum excesso: “estou que por mais convencido que Otfried Müller estivesse de que eram apócrifas as canções de Anacreonte, hesitaria de novo se as pudesse ler na magnífica versão do sr. Castilho” (Chagas 1867: 114). Não deixa de ser significativo que o autor alemão seja assim evocado em português, dois anos depois de publicada a tradução francesa da *Histoire de la littérature grecque. Jusqu’à Alexandre le Grand*²⁶⁴.

²⁶⁰ Borchard Cnippling, cuja edição da obra completa de Ovídio data de 1670.

²⁶¹ Analisa com demorado pormenor traduções portuguesas feitas por Cândido Lusitano, Almeno (severamente criticada) e Bocage (Castilho 1841: xxv-xxx). Tal como virá a fazer na publicação dos *Fastos*, Castilho incorpora na sua tradução excertos vertidos por Bocage: “este sim; que era digno de traduzir Ovídio. (...) Estilo terso, e nobre; linguagem pura e clara; dicção concisa, e ornada; versificação deliciosa, como nenhuma, nem antes, nem depois dele, ainda entre nós apareceu; tencionara, segundo podemos conjecturar, naturalizar português ao Poeta romano, por tantos respeitos seu parente, e amigo (...). Tomei-me, pausadamente, o pulso a mim mesmo, e, reconhecendo, que para o igualar, me faleciam, inegavelmente, as forças; assentei em tomar dele, quando era feito, e, quando um documento, não duvidoso de sincera humildade, incorporá-lo na minha obra; e assim o fiz” (Castilho 1841: xxx).

²⁶² Chagas (1867: 112-113). Sobre Müller, v. Fornaro (2014). O primeiro crítico a dizer que muitos dos poemas atribuídos a Anacreonte eram espúrios foi o humanista italiano Francesco Robortello (1516-1567), responsável pela *editio princeps* da obra de Ésquilo, do tratado *Do Sublime* e primeiro comentador moderno da *Poética* aristotélica; v. Sier (2014: 537-538).

²⁶³ Diz Chagas (1867: 114): “Sem poder dar o meu voto em questão por tal forma grave, porque de todo ignoro o idioma grego, inclino-me a acreditar que não sejam despidas de fundamento as asserções do crítico germânico”.

²⁶⁴ Trad. K. Hillebrand. Paris: A. Durand, 1865; 2.^a ed., 1866. A versão original (póstuma) é de 1841, e ainda era publicada em 1882. Teve traduções em inglês, italiano e espanhol. Jaime Moniz indicará esta obra para as cadei-

Traduções didácticas

Um tipo especial de traduções literais são as que foram justificadas pela doutrina escolar: da responsabilidade de professores (e algumas de estudantes) de Latim, anunciavam-se como auxílio e atenuante das dificuldades na aprendizagem da língua, motivo por que foram mencionadas no capítulo sobre os instrumentos de ensino. As “traduções escolares” confirmam não só que os textos estudados nas aulas de latim eram os das selectas de Chompré (Cap. 3, *supra*), como também as dificuldades sentidas pelos alunos na sua interpretação, dificuldades por vezes provocadas pela impreparação dos docentes.

Pelo seu trabalho de estudioso, tradutor e compilador, merece referência João Félix Pereira²⁶⁵. Foi médico, engenheiro civil, professor da Escola do Comércio de Lisboa e do Liceu Nacional da mesma cidade. Depois de uma tentativa em 1860, no ano de 1863, apresentou-se de novo ao “concurso que tinha por objectivo prover a cadeira de História Universal Filosófica” do Curso Superior de Letras²⁶⁶ (Couvaneiro 2012: 101). Fez traduções do alemão (Lessing e Klopstock) e do russo. De Virgílio, traduziu as *Geórgicas*²⁶⁷, a *Eneida*²⁶⁸ e as *Éclogas*²⁶⁹; fez a tradução de excertos que pertenciam à segunda selecta latina — Cornélio Nepos²⁷⁰, Júlio César, Cícero e Salústio. É também dele a tradução da *Iliada*²⁷¹, *As expedições de Dario e Xerxes contra a Grécia*²⁷², o *Primeiro livro da história dos gregos e dos persas* de Heródoto²⁷³, a *Vida de Homero*²⁷⁴ e as *Odes Olímpicas*, de Píndaro²⁷⁵. Traduziu cento e treze Fábulas de Esopo²⁷⁶, anos depois de ter publicado as de Fedro²⁷⁷. Além de uma *Colecção de Frases Latinas*²⁷⁸, havia já traduzido do latim o *Resumo da História Romana*, de Eutrópio²⁷⁹. Em 1890, publica uma versão portuguesa da *Arte de amar*²⁸⁰. O *Epítome da His-*

ras do Curso Superior de Letras, onde Chagas leccionaria Literaturas Antigas (Couvaneiro 2012: 134, 92, 105-106).

²⁶⁵ 1822-1891. Sobre a sua vida (e alguns aspectos pitorescos), v. Sampaio (1930: 223-231); cf. Queirós e Ortigão 2004: 100-102.

²⁶⁶ Acabaria por ser preterido em favor de Jaime Moniz, o qual “viria a revelar-se um dos mais proeminentes professores da instituição” (Couvaneiro 2012: 101).

²⁶⁷ 1875, Lisboa: Tip. Universal.

²⁶⁸ 1879, Lisboa: Tip. Biblioteca Universal.

²⁶⁹ 1872; 2.^a ed. 1888, Lisboa: Tip. Lucas Evangelista Torres.

²⁷⁰ 1856; 2.^a ed., completa, 1888.

²⁷¹ 1891, Lisboa: Impr. Lucas Evangelista Torres.

²⁷² 1844, Lisboa: Tip. L. C. da Cunha.

²⁷³ 1859, Lisboa: Tip. José da Costa.

²⁷⁴ Hoje considerada pseudo-Heródoto. 1891, Lisboa: Impr. Lucas Evangelista Torres.

²⁷⁵ 1890, Lisboa: Impr. Lucas Evangelista Torres.

²⁷⁶ 1890, Lisboa: Impr. Lucas Evangelista Torres.

²⁷⁷ 1871, Lisboa: Tip. Rua da Vinha. Recorde-se que os fabulistas eram autores privilegiados (sobretudo pela relativa simplicidade linguística e carácter moralizante das histórias) no ensino (Cap. 1, *supra*).

²⁷⁸ 1889, Lisboa: Impr. Lucas Evangelista Torres.

²⁷⁹ Lisboa: Tip. Rua da Vinha.

²⁸⁰ Lisboa: Impr. Lucas Evangelista Torres.

tória Sagrada surge em 1859²⁸¹, com nova edição em 1878²⁸². Em 1888, apresenta a tradução e análise da *Oração de Cícero Pro Archia Poeta*²⁸³. João Félix Pereira escreveu ainda diversos compêndios para uso das escolas (destinados a vários níveis de ensino), em matérias tão diversas como aritmética, história, geografia ou física. Sobressai daqui a *História de Roma, para uso das escolas*, de 1867²⁸⁴, a *História da Grécia, para uso das escolas*, dois anos depois²⁸⁵, e a *Medição das Odes de Horácio, para uso das aulas*²⁸⁶.

Outro professor-tradutor foi Manuel Bernardes Branco²⁸⁷, a quem se deve a revisão da gramática de António Pereira de Figueiredo (Cap. 3, *supra*). Próximo do fim do século XIX, dá à estampa as *Geórgicas no Tesouro Virgiliano. Versão Literal das Obras de Virgílio para Uso dos Estudantes*²⁸⁸: edição bilingue, onde se apresenta a tradução ao lado do texto latino, correspondendo a cada expressão original uma portuguesa²⁸⁹. Mas o trabalho de educador deste “Professor oficialmente habilitado das Línguas Grega e Latina” ficara sensível em 1862, na *Selecta Primeira Latina vertida em Linguagem para Auxílio dos Estudantes de Latim*²⁹⁰. Na “Advertência”, esclarecia que as “coleções de frases, subsídios, e, numa palavra, tudo quanto possa poupar tempo ao estudante, é utilíssimo. E é por isso que, com tais meios, em dois anos, aproximadamente, qualquer pode estar habilitado para fazer os três exames de latim, a que por lei é obrigado, como preparatórios para estudos superiores” (Branco 1862: 5). Questionava-se ainda sobre a utilidade de “empregar muitos anos no estudo de latim, quando a maior parte, ou todos os estudantes desta língua, não se destinam a professores dela, nem para nela escreverem, e apenas para estarem habilitados a poderem entender as obras escritas nesta língua” (Branco 1862: 6).

No “Prólogo” do *Subsídio para Inteligência dos Cinco Primeiros Livros da História Romana de Tito Lívio, Contidos na Selecta 3.ª de Coimbra, para Uso dos Estudantes de Latim*²⁹¹, enunciando os objectivos com que o redigira²⁹², Bernardes Branco reconhecia em

²⁸¹ Lisboa: Tip. José da Costa.

²⁸² Lisboa: Imp. Biblioteca Universal.

²⁸³ Lisboa: Imp. Lucas Evangelista Torres. Além da tradução e análise, tem uma breve introdução e inclui o texto latino.

²⁸⁴ Lisboa: Tip. Viúva Costa.

²⁸⁵ Lisboa: Tip. A. J. Germano.

²⁸⁶ 1873, Lisboa: Tip. Comercial.

²⁸⁷ 1832-1900. Do grego, e igualmente destinado às aulas, viria ainda a traduzir Tucídides.

²⁸⁸ 1889, Lisboa: Viúva Bertrand. Traduziu também as *Éclogas*, publicadas na mesma casa.

²⁸⁹ Por exemplo (p. 5, início do livro I): “*Quid faciat laetas segetes*, — O que torne as searas lindas, / *quo sidere terram uertere, Maecenas, conueniat*, — e em que tempo convenha lavrar a terra, ó Mecenas, / *ulmisque adiungere uites*; — e ajuntar as videiras aos ulmeiros”.

²⁹⁰ Porto: Cruz Coutinho.

²⁹¹ 1859, Porto: Cruz Coutinho. Existe ainda a tradução de José Vitorino Barreto Feio da *História Romana de Tito Lívio, com Suplementos de Freinshemio*, de que só tenho notícia do primeiro livro (Hamburgo: Of. Langhoff, 1829). Freinshemio é o filólogo seiscentista alemão Johann Freinsheim.

Martins Bastos um antecessor²⁹³ e justificava a sua obra pelo facto de na *Interpretação dos cinco primeiros livros de Tito Lívio* deste “não aparecem muitas das passagens mais dificultosas, talvez de propósito para obrigar os estudantes a um mais aturado e rigoroso estudo” (Branco 1859: iii). É possível que isto indicie tratar-se de um princípio facilitador para que tendia o ensino, pois o autor deste volume exige menos dedicação aos seus alunos do que o velho professor de D. Pedro V.

O mesmo tipo de trabalho foi publicado em 1858 com o título *Subsídio para Inteligência das Obras de Virgílio para uso dos Estudantes de Latim*. Na “Advertência Preliminar”, Manuel Bernardes Branco aponta a sua “experiência (...) das dificuldades, que os estudantes da língua latina sempre encontram na tradução de Virgílio, apesar de recorrerem às regras gramaticais” como motivo para “conceber a ideia de lhes aplanar essas dificuldades, compendiando-lhes uma colecção de frases menos fáceis de traduzir, e transportando-as para a língua portuguesa o mais literalmente, que foi possível”. Sublinhando que se trata de uma obra destinada aos “*estudantes de latim*, aos quais há-de, estou bem certo, poupar não poucas fadigas”, este professor insiste num objectivo de ganhar tempo tempo que os alunos “perderiam em procurar em vários livros o sentido de muitas frases, para eles de suma obscuridade” (Branco 1858: iii). A obra consiste na tradução dos versos considerados mais difíceis dos poemas virgilianos.

Os *Lugares Selectos de Escriitores Latinos com a Tradução Justalinear, para Uso das Escolas*, de M. Simões Dias Cardoso, aparecem em 1857. O autor, apresentado como arcediogo na Sé Catedral de Coimbra e Professor de Latinidade no Liceu dessa cidade, explica no prefácio as vantagens de uma “tradução justalinear”: “vendo, pela ordem do original, sobreposta ou sotoposta a cada palavra, a competente noção portuguesa; (...) por esta arte, se fixa ela mais no espírito, não correndo tanto o risco de lhe fugir da memória”. Além disso, manifesta, tal como Bernardes Branco, a intenção de poupar tempo aos alunos: “Ousámos empreender, há pouco, a composição desse livro; e agora o pomos nas mãos da mocidade estudiosa; esperando que, assim, colha ela mais fruto em menos tempo” (Cardoso 1857: iv). Os textos coincidem com os da selecta: Sulpício Severo, Eutrópio e Fedro; excertos de Justino surgem sem tradução.

²⁹² Nas suas palavras: “auxiliar, não os professores, mas sim os estudantes de latim para facilmente traduzirem os cinco primeiros livros da história romana de Tito Lívio” (Branco 1859: iii).

²⁹³ Com a sua *Interpretação dos cinco primeiros livros de Tito Lívio*. Lisboa: Tip. José Baptista Merando, 1851.

Língua de partida e dificuldades de tradução

Ainda que D. Duarte aponte, no *Leal Conselheiro*, que para “treladar” do latim para português é necessário “conhecer bem a sentença do que ha-de tornar, e poêla inteiramente, nom mudando, acrescentando, nem mingando algũa cousa do que está scripto”²⁹⁴, a verdade é que se irá surpreender no século XIX a ideia de que o domínio do idioma original não é condição essencial para fazer traduções. Com efeito, Filinto Elísio (1998 II: 3) confessa no prefácio da tradução de *Oberon*, de Wieland: “Já daqui advirto os senhores críticos, que não compreendo uma só palavra de Alemão, linguagem em que este Poema foi originalmente escrito”. Sem saber grego, Almeida Garrett (Cap. 4, *supra*) traduziu Safo (“Beleza e Bondade”, “O Sacrifício”), Anacreonte²⁹⁵ e Alceu (“O Inverno”, “A Espada do Poeta”), integrando estes poemas em *Flores sem Fruto*. Com a mesma limitação quanto à língua helénica, António Feliciano de Castilho verteu, por exemplo, os epigramas “A Invenção da Azenha” e “A Invenção do Cálamo” (Castilho 1863a: 235-237) ou *A Lírica de Anacreonte*²⁹⁶, quase cinquenta anos depois da versão de António Teixeira de Magalhães ter sido publicada²⁹⁷. Assim se explicam as traduções de textos gregos (ou alemães) a partir do francês, prática que irá desencadear uma polémica quando da tradução do *Fausto*, agravada pelo facto de os germanófilos serem alguns dos agentes da Questão Coimbrã²⁹⁸.

Além disso, pode acontecer, por circunstâncias diversas, o resultado apresentar erros, como admite Filinto Elísio (1998 II: 235), a propósito de *A Segunda Guerra Púnica*, de Sílio Itálico: “Se, por falta de inteligência minha, compreendi mal o sentido do Poeta ou não o verti com a clareza, e gala, que lhe competia, peço aos que o entenderem melhor, ou mais bem ataviado o traduzirem, que me mandem as emendas”.

Um dos princípios observados nas traduções publicadas no século XIX tem que ver com o respeito pelo modo literário em que se expressa o texto original: um poema resulta sempre num poema em tradução, porque, para usar a imagem de Filinto Elísio (1998 II: 235), a “tradução de Poetas em prosa é menos vistosa que figuras de tapeçaria vistas pelo aves-

²⁹⁴ Duarte (1998: 362). O autor defende um compromisso entre um critério formal e a sua articulação com o conteúdo.

²⁹⁵ De *Flores sem Fruto*: “A Lira” e “Gozo da Vida”, “A Força da Mulher”, “A Rosa”, “A Pombinha” (Ferreira 2003). O poeta escreveu também odes anacreonticas.

²⁹⁶ Paris: Lainé et J. Havard, 1866; 2.^a ed., Lisboa: Impr. Nacional, 1891.

²⁹⁷ *Odes de Anacreonte*. Lisboa: Impr. Nacional, 1819. O tradutor era professor de grego (foi o mestre de João Evangelista Morais Sarmiento).

²⁹⁸ Com efeito, sem saber grego nem alemão, Castilho traduziu Anacreonte e *Fausto*. Este último cometimento levantou uma nova polémica que o voltou a fazer confrontar-se com a “geração de 70”, já depois da “Questão Coimbrã” (Venâncio 1998: 246-252 e Pais 2013).

so”²⁹⁹. No caso da poesia, cumprir este requisito implica a capacidade de adequar um original greco-latino à métrica portuguesa³⁰⁰. D. Duarte (1998: 362) havia já sugerido ao letrado que “guarde aquela ordem que igualmente deve guardar em qualquer outra cousa que se screver deva, scilicet que screva cousas de boa sustancia, claramente, pera se bem poder entender, e fremoso o mais que ele poder, e curtamente quanto for necessario. E pera esto aproveita muito parragrafar e apontar bem. Se ãu razoar, tornando de latim em linguagem, e outro screver, achará melhoria de todo juntamente por ãu seer feito”. Para ilustrar o princípio exposto, o rei apresenta dois exemplos práticos, no primeiro dos quais demonstra como o formalismo da poesia e da rima (“em linguagem simprezmente rimada de seis pees de ãu consoante”³⁰¹) diminui a qualidade da expressão do original: “por a fazer consoar”³⁰², nom pude compridamente dar seu linguagem, nem a fiz em outra melhor forma por concordar com a maneira e teençom que era feita em latim” (Duarte 1998: 362-363).

Modos literários distintos concretizam-se, em matéria linguística, em diferentes estruturas e propriedades morfosintáticas, fonéticas e rítmicas, etc. que em nenhuma língua³⁰³ são inteiramente coincidentes. Ao português faltam, por exemplo, “pela maior parte os verbos incoativos, e aumentativos, os frequentativos ou iterativos, infinitos compostos, em que abunda tanto a língua romana, os quais não somente variam as frases, e modificam o discurso; mas também denotam situações e circunstâncias diversas, e às vezes contrárias”, como epitomizava José Teutónio Canuto de Forjô (1821: xxix-xxx).

Na doutrina de António Feliciano de Castilho, a versificação dos poemas legitima os méritos da sua tradução das *Metamorfoses*, aquela que “mais rigorosamente fiel, que do latim-latim, para português-português, e de versos-versos para versos, também versos, se podia fazer”. Apenas se remete para os verdadeiros conhecedores do latim a possibilidade de ajuizar sobre o trabalho apresentado: para tal, há-de requerer àqueles “que a fundo sabem o latim, e o português” a avaliação da “pouquidade, e aperto, do hendecassílabo” em face da “amplidão, e ensanchas do hexâmetro” (Castilho 1841: xxiv). Na sua tradução dos *Fastos*, podem

²⁹⁹ D’Alembert (*apud* Elísio 2001 IX: 299) tinha uma opinião diferente: “Autores, afeiçoados a vencer dificuldades, ou inclinados à Poesia, pretenderam que não competia à prosa traduzir Poetas: que a prosa os desfingava, que os despojava de seu principal encanto, sc. o metro e a harmonia. Mas pergunto: ‘E vós; em verso, não é antes imitá-los, que traduzi-los?’ (...) Quem há í que imagine, que a Poesia Francesa (...) possa afigurar a cadência tão variada da Poesia Grega, e da Latina?”

³⁰⁰ As traduções de hexâmetros resultam frequentemente em hendecassílabos soltos: assim fizeram nas traduções da *Iliada* Mendes Leal, António José Viale ou João Félix Pereira. Almeida Garrett transpõe a estrofe alcaica para português com sequências de um verso de 10 sílabas seguido de outro de quatro; a estrofe sáfica é vertida como António Ferreira havia feito: três versos de dez sílabas e um de seis.

³⁰¹ Isto é, versos em redondilha maior. Citação de Duarte (1998: 362-363).

³⁰² Ou seja, “rimar”.

³⁰³ Mesmo entre as que se relacionam historicamente, como o português e o latim.

citar-se casos em que o respeito pela métrica impede o tradutor de verter todas as palavras do original. Logo no início da invocação a Germânico, os termos em realce não têm correspondente em português (Ov. *Fast.* 1.3-6):

*excipe pacato, Caesar Germanice, uoltu
hoc opus et timidae derige naus iter,
officioque, leuem non auersatus honorem,
en tibi deuoto numine³⁰⁴ dexter ades.*

Acolhe-os³⁰⁵ tu, Germânico, sorri-lhes!
a tímido baixel sê norte, ó César!
proteja teu favor a humilde ofrenda.

Apesar de parecer pouco concordante com o original, na tradução não se perde muito do valor semântico dos versos ovidianos: “proteger”, “favor” e “oferenda” constroem em torno da figura de Germânico a desejada aura de divindade, sugerida por *numine* e, mais adiante, em *dexter ades* (Green 2004: 33).

Se uma língua é resultado de um contexto cultural em que ela se desenvolve, torna-se finalmente importante associar à índole do idioma questões históricas e civilizacionais. Filinto Elísio (1998 II: 237) expunha assim o tema: “Havendo nas traduções imensas dificuldades que superar, não é das mais despidiendas, a de exprimir na teia da versão, usos e alusões próprias ao Povo, e por conseguinte à língua em que escreveu o autor original”. António Feliciano de Castilho (1841 xiii-xiv) justifica no prefácio das *Metamorfoses* alguns momentos em que foi necessário cometer traições ao texto original, sob pena de tornar imperceptível o texto de chegada. Encontra-se neste caso “a escusável escuridade, que provém, de, muitas vezes, se não designarem os personagens pelos seus nomes próprios, mas pelos possessivos de pais, avós, e mais remotos ascendentes; pelos de suas terras, ou rios; e, alguma vez, pelos de suas façanhas, ou algumas outras circunstâncias pessoais”. O tradutor entende ser este um “antigo costume, mui conforme com o espírito, indubitavelmente, aristocrático, desses tempos”, apresentando-se adequado à época, “pois que todas estas histórias, e fábulas, que hoje temos nos dicionários, como em museus, andavam vivas, e correntes, na notícia de todos” (Castilho 1841: xiii). No episódio de Eco e Narciso³⁰⁶, no livro III das *Metamorfoses*, algumas diferenças entre o latim e o português podem justificar-se pela intenção de caracterizar as persona-

³⁰⁴ Na edição dos *Fastos* de Castilho, *munere*.

³⁰⁵ Tendo em consideração o contexto, o pronome “-os” refere-se a “versos” (com que o tradutor verte *canam*, v. 2: “dirão meus versos”), que são igualmente o referente de “-lhes”.

³⁰⁶ Este mito é tematizado por Castilho na obra *Cartas de Eco e Narciso* (1.^a ed. 1821-1825; 4.^a ed. 1843), onde se acrescenta excerto do episódio das *Metamorfoses*. Sobre as *Cartas de Eco e Narciso*, v. Latino Coelho (1860: 327-332) e a censura de Macedo (1901: 24-25).

gens por meio de atributos, em vez da nomeação: se “Narciso” toma as vezes de *puer* no verso 379, no seguinte, *Echo* surge em português como “amante Ninfa”, acentuando essas características da personagem.

Qualidades da língua de chegada

Para fazer uma boa tradução, D. Duarte (1998: 362) previne o letrado “que nom ponha palavras latinadas nem doutra linguagem”, prescrevendo um estilo puro, isto é, “*em* nosso linguagem scripto, mais achegadamente ao geeral bo costume de nosso falar que se pode fazer”. Deste modo, assegura que a língua é capaz de exprimir a mensagem do original, sem recorrer a estrangeirismos de qualquer espécie. Adiante, o mesmo autor adverte “que nom ponha palavras que segundo o nosso costume de falar sejam havidas por desonestas”, expondo um princípio de natureza moral, que pode requerer eufemismos ou a adequação ao uso, assumido como orientador do vocabulário e gramática da língua.

Filinto Elísio (2000 VII: 14) defende que a tradução deve expressar-se em “limpa e castigada dicção”, modelada “nas formas consagradas pelos Clássicos, conservando à língua mais próxima parente da Latina, a sua pureza, e a sua nativa elegância”. Anos mais tarde, na “Advertência” a *O Outono*, Castilho (1863: xxxv) mostra-se convencido de que a língua portuguesa atingiu a maturidade suficiente para receber as obras escritas noutras línguas: “podemos transladar para” português “sem quebra nem enfraquecimento, tudo quanto ressoa entre gabos e aplausos nos mais bem dotados idiomas peregrinos”³⁰⁷. Já antes, no prefácio das *Metamorfoses*, reconheceu: “É (...) mister, que, onde se não pode, ou se não sabe, dar, inteira, e pontual, correspondência, se desconte, e escureça, a falta do nosso idioma, com outras riquezas, que ele mesmo para isso nos subministra; assim que entre o tradutor, e o autor, se dá uma contínua luta”³⁰⁸. E, de forma ostensiva, declara o seu “empenho” em “dar esta obra em tão pura, castiça, e corrente, linguagem”, uma vez que o tradutor tem a obrigação de “saber, quanto possível, e empregar, opulentamente, na sua tradução, a língua vernácula”³⁰⁹.

³⁰⁷ Canuto Forjó (1821: xxix) declarava: “neste ponto de versões de clássicos (*sem vergonha o não digo*) não há literatura mais pobre, que a nossa”, falta agravada pelo facto de esta ser “uma língua, que é filha, senão primogénita da latina, seguramente segundogénita, e que se não nega a estilo algum”.

³⁰⁸ Castilho (1841: xvii). A tradução enquanto luta vem já em Forjó (1821: xxix).

³⁰⁹ Castilho (1841: xviii). O sucesso deste postulado transparece em algumas soluções encontradas pelo poeta para a tradução de expressões latinas, que resultaram em verdadeiras frases idiomáticas portuguesas: “em ânsias / De o pôr em obra” é a expressão a que corresponde o latim *et uerbis fauet ipsa suis*. Ov. *Met.* 3.388; cf. Ovídio (1841: *ad loc.*); outro exemplo pode ler-se dois versos à frente: *manus complexibus aufer* (Ov. *Met.* 3.390) surge na versão castilhana como “ilude o abraço” (Castilho 1841: *ad loc.*), confirmando que a mensagem essencial se mantém com contornos carregados, ao retomar o campo lexical da ilusão, que em latim vinha já de *imagine* (v. 385), que não havia sido traduzido verbalmente.

Secção III.

**DE HOMERO AOS POETAS AUGUSTANOS:
RAÍZES DO PENSAMENTO POÉTICO E ÉTICO DO ROMANTISMO
PORTUGUÊS**

Quando, na *Odisseia*, o náufrago Ulisses aparece pela primeira vez diante dos olhos de Nausícaa está nu como um leão. Esta circunstância leva a que todas as companheiras da donzela fujam, mas não a filha do rei dos Feaces, perseverança que é explicada por intervenção divina no interior da personagem (*Od.* 6.139-140): é Atena quem incute θάρσος (“coragem”) no íntimo (φρήν) da jovem. Este e outros conceitos abstractos, incluindo sentimentos e emoções, conheceram na poesia grega uma personificação mitológica que os tornou concretos, integrando-os em espaços lendários e explicações fabulísticas¹. Também assim o entusiasmo divino e inspirador. Nos capítulos desta secção, estuda-se o imaginário em que, na Antiguidade, assentava a sugestão criadora da poesia e em que medida aquelas concepções em torno do fazer literário se repercutem na poesia portuguesa do século XIX, de modo exuberante ou insinuado.

Depois de traçar, a partir de filósofos e críticos literários, um esboço teórico sobre o êxtase divino do poeta, estudar-se-ão nos poemas homéricos alguns momentos que confirmam ou complexificam ideias sobre a origem sobrenatural da poesia. Serão tidos em conta testemunhos de líricos gregos (de diversas épocas, mas sobretudo helenísticos); viria a ser, porém, a autoridade dos poetas romanos do século I a. C. a determinar uma súpula de preceitos teóricos que estruturariam a doutrinação neoclássica, a partir da qual os leitores de Oitocentos foram formados (Secção II). Apresentam-se de seguida sintetizadas observações sobre a poesia na Antiguidade e no Romantismo português, em conformidade com artes poéticas teorizadas.

Entendida como uma projecção divina na terra, a literatura — e a poesia em especial — é uma dádiva concedida pelas musas, por elas inspirada e conduzida². Por conseguinte, a experiência poética surge como a prática religiosa: o poeta é sacerdote e profeta. A poesia tem, portanto, poderes sobrenaturais que a envolvem numa atmosfera mágica: as suas reper-

¹ Victor Jabouille (1994: 39) distingue as seguintes categorias de mitos: teológico, cosmogónico, antropogónico, antropológico, soteriológico, cultural, etiológico, naturalista, moral, escatológico. Assim, enquanto explicação do interior do homem, o mito “antropológico” pode ser aqui entendido como fenómeno que descreve as emoções de seres humanos (Grimal s/d: 29-33). São ainda divinizados sentimentos humanos como o Medo, a Prudência ou a Inveja.

² Representações primordiais do dionisiaco e do apolíneo, os deuses olímpicos Apolo e Baco também podem conferir inspiração à poesia (Prop. 3.2.9). Deus do vinho e das Bacantes, Baco é a divindade que preside às representações teatrais. Enquanto Propércio (4.1.62) lhe pede que estenda a folhagem da hera (i.e., que lhe dê inspiração), Horácio (*Carm.* 2.19.1-4) diz-se testemunha ocular do ensinamento poético (*carmina*) de Baco às Ninfas (*Bacchum docentem / Nymphas discentis*) e aos sátiros. Noutro lugar, o poeta diz-se arrebatado por Baco, deus que lhe inspirará o cântico que glorifica César: *Dicam insigne, recens, adhuc / indictum ore alio; nil paruum aut humili modo, / nil mortale loquar* (Hor. *Carm.* 3.25: 7-8 e 17-18; trad. Falcão in Horácio 2008: *ad loc.*: “Algo novo e insigne cantarei, / algo nunca antes dito”; “nada de pequeno ou de baixo estilo, / nada de mortal direi”). Apolo é o deus que dita a Propércio versos que ele próprio fez (4.1.133: *pauca suo de carmine dictat Apollo*; cf. Hor. *Carm.* 4.6: Apolo ensina a lira à musa Talia); sobre os mitos de Apolo e de Dioniso, assim como a sua recepção, v. Loyen e Regn (2010) e Loyen e Walther (2010).

cussões na natureza e no mundo tornam-na mística, assumindo-se Anfitrião ou Orfeu como projecção típica do ideal de poeta, cujo desempenho faz mover pedras, apazigua guerras, protege de perigos, acalma tempestades, possibilitando mesmo a ressurreição. Como instrumentos que acompanham a *performance* do proveito dessa inspiração, a cítara ou a lira evocam a poesia lírica³, havendo de instituir-se em torno delas alegorias que representam a delicadeza, a harmonia e o ritmo. O criador é, enfim, o *tenor* de metáforas que têm como *vehicle*⁴ seres de natureza ornitológica ou artrópode: alados, ágeis, habitantes de um espaço infinito, os poetas, pela sua condição, também se realizam em características como a elevação e a liberdade, sentidos potenciados pela simbologia própria de animais como a águia, o rouxinol, a abelha, a cigarra e sobretudo o cisne.

Estas figurações tradicionais de poesia não haviam de ser significativamente transformadas pelo Romantismo português. Na verdade, ao sugerir-se, na teoria, uma poética diferente da clássica ou neoclássica, alguns destes símbolos vão ser dicotomicamente substituídos por outros: os deuses olímpicos dão lugar ao preconizado universo sagrado do Cristianismo, enquanto fenómenos meteorológicos passam a ser mencionados de forma objectiva e sem sugestão mitológica⁵; a lira torna-se alaúde por ser o instrumento representativo da medievallidade; a inspiração deixa, por vezes, de ser originária da musa para brotar do próprio poeta. Assim, este movimento implicará novas sugestões semânticas, na realidade não lança sobre o fenómeno literário uma perspectiva criativamente inovadora: nesse sentido, será notável a permanência no Romantismo da concepção de poesia como tributária do sagrado e do poeta como protector e cultor da inspiração divina.

³ Recorde-se que “lírica” é o adjectivo denominal de “lira”.

⁴ Considerando que a metáfora tem duas metades, I. A. Richards (1981: 96) distingue *tenor* de *vehicle*, definindo o primeiro enquanto “the underlying idea or principal subject which the vehicle or figure means” (Richards 1981: 97).

⁵ Sintomático dessa modo de pensar é o testemunho de João Mínimo na “Notícia do Autor desta Obra”: “Tudo isso [imaginário antigo] banido, tudo isso fora de moda por estes ridículos bonecos de hoje, para quem tudo é natureza e natural, que chamam à noite *noite*, e ao sol *sol*, e a todas as coisas pelo seu nome! Quais poetas, que se lhes entende tudo quanto dizem sem ir ao dicionário da fábula! Poetas que começam ou ode, ou seja o que for, sem invocar musas ou Apolo — até creio que nem Apolo nem musas reconhecem os excomungados” (Garrett 1853b: 9-10).

Capítulo 1.

A LOUCURA POÉTICA

Demócrito

Autores da Antiguidade fazem ascender a Demócrito⁶ a teoria segundo a qual o poeta é um ser inspirado por um génio transcendente. Com efeito, dessa possessão (ἐνθουσιασμός) e espírito divino (ἰερὸς πνεῦμα) nasceria no poeta a beleza (καλά⁷), o que não impediria que, além da natureza divina (θεαζούσης), em Homero seja perceptível um trabalho de artífice, de tal modo construiu⁸ uma estrutura regular (κόσμος) com todo o tipo de palavras (ἐπέων⁹). Sobre o pensamento do filósofo de Abdera, Cícero recordará: *negat sine furore Democritus quemquam poetam magnum esse posse*¹⁰. Noutra obra, o orador romano escreve: *Saepe enim audiui poetam bonum neminem — id quod a Democrito et Platone in scriptis relictum esse dicunt — sine inflammatione animorum exsistere posse et sine quodam adflatu quasi furo-ris*¹¹. Aos dois passos é comum uma ideia de hierarquia: o poeta *magnus* ou *bonus* leva vantagem sobre outros, que ficam isentos (*quemquam, neminem*) dessas qualidades se não experimentam qualquer *furor*, *inflammatio* ou *adflatus*. Sobre estes conceitos, importa realçar, semanticamente, o movimento de interiorização de algo exterior ao sujeito: se *adflatus* (em Demócrito, πνεῦμα) está relacionado com o processo de inspiração (Cap. 1, Sec. I), em *inflammatio* exprime-se uma perturbação somática provocada por um sentimento intenso (paixão ou desejo, por exemplo) que agita o interior do sujeito — neste caso, desencadeia uma variação térmica no exterior¹². Por seu lado, *furor* veicula a ideia de loucura ou estado maníaco-

⁶ Ao lado de Leucipo de Mileto, Demócrito de Abdera foi um dos filósofos pré-socráticos mais importantes na doutrinação da teoria atomista. Segundo Diógenes Laércio (9.34), era um ano mais novo do que Sócrates (ed. Hicks in Diogenes Laertius 1991: *ad loc.*). Os testemunhos (dispersos pela obra de outros autores) dos filósofos pré-socráticos foram compilados por Hermann Diels (1848-1922) e revistos por Walther Kranz (1884-1960). *Die Fragmente der Vorsokratiker* (ed. actual, Zurique: Weidmann, 1985) é, assim, a obra a partir da qual estes textos são citados, utilizando-se como referência a numeração aí empregue (com a designação Diels-Kranz).

⁷ fr. B.18 Diels-Kranz, transmitido por Clemente Alexandrino, teólogo do séc. II/III d.C.

⁸ A forma verbal usada é ἐτεκτίνωτο, ou seja, qual artífice ou carpinteiro (τέκτων), o poeta é um construtor de mundos.

⁹ fr. B.21 Diels-Kranz. A natureza fragmentária e desconexa destes testemunhos justifica a aparente contradição entre as alternativas.

¹⁰ *Diu.* 1.80: “Demócrito recusa que alguém possa ser um grande poeta sem inspiração”.

¹¹ *de Orat.* 2.194: “Muitas vezes ouvi que ninguém pode ser bom poeta sem existir uma inflamação dos ânimos e sem um certo sopro como de loucura; isto é o que dizem que foi deixado nos escritos de Demócrito e Platão”.

¹² Esta alteração é metafórica mas visível também em sentido próprio, pois as emoções são a “coleção de mudanças no estado do corpo (...) induzidas numa infinidade de órgãos através das terminações das células nervosas sob o controlo de um sistema cerebral dedicado, o qual responde ao conteúdo dos pensamentos relativos a uma determinada entidade ou acontecimento. Muitas das alterações do estado do corpo — ao nível da cor da pele, postura corporal e expressão facial, por exemplo — são efectivamente perceptíveis para um observador externo” (Damásio 2011: 189). No momento de criação artística, o génio criador encontra-se desinibido e com os

co¹³, que, tal como o nome grego ἐνθουσιασμός¹⁴, pode enunciar a interferência da divindade no ânimo do homem. Deste modo, Cícero reconhecia a importância da ideia de que a arte é o produto de uma situação de encantamento divino sobre o indivíduo, que terá tido no *Íon*, de Platão, a sua primeira expressão na literatura ocidental.

Íon

Nesse diálogo, Sócrates considera que, existindo um conjunto de princípios norteadores do trabalho poético, são necessárias arte e ciência¹⁵ para se dissertar sobre poesia¹⁶ (Pl. *Ion* 532c). Assim, o filósofo admite que a capacidade que o rapsodo Íon tem para emitir opiniões sobre Homero não provém da arte — é uma energia divina (δύναμις) que o move¹⁷, como a um magnete. Identifica essa força com a musa: ἡ Μοῦσα ἐνθέους μὲν ποιεῖ αὐτή, διὰ δὲ τῶν ἐνθέων τούτων ἄλλων ἐνθουσιαζόντων ὁρμαθὸς ἐξαρτᾶται. πάντες γὰρ οἱ τε τῶν ἐπῶν ποιηταὶ οἱ ἀγαθοὶ οὐκ ἐκ τέχνης ἀλλ’ ἐνθεοὶ ὄντες καὶ κατεχόμενοι¹⁸ πάντα ταῦτα τὰ καλὰ λέγουσι ποιήματα, καὶ οἱ μελοποιοὶ¹⁹ οἱ ἀγαθοὶ ὡσαύτως, ὥσπερ οἱ κορυβαντιῶντες²⁰. Circunscrevem-se aqui os conceitos de *entusiasmo* e *técnica*, que surgem na Antiguidade em articulação antitética contínua, prolongada pelos críticos latinos nos vocábulos correspondentes, *ingenium* e *ars* (Murray 2004: 114). A este respeito, Cícero diz que *natura* tanto pode ser

sentidos superexcitados (ou seja, em termos neurológicos, o pensamento está mais acelerado, permitindo ao sujeito captar todos os estímulos que a mente normalmente bloqueia por a atenção do cérebro ser, por princípio, bastante selectiva). Nestes momentos de desinibição, o artista estaria capaz de projectar-se na obra, pois a hiperexcitação dos sentidos potencia a liberdade de expressão daquilo que é conflituoso dentro do Homem.

¹³ Horácio (*Ars* 295-297) comentará: *ingenium misera quia fortunatius arte / credit et excludit sanos Helicone poetas / Democritus* (trad. Fernandes in Horácio 2012: *ad loc.*: “Demócrito, porque crera ter o génio mais valor do que a pobre arte, fechou as portas do Hélicon aos poetas de juízo”).

¹⁴ O mesmo que ἐνθουσίασις (“transporte divino”). O verbo correspondente é ἐνθουσιάζω (“estar inspirado pela divindade”), derivado de ἐνθουσία (“inspiração divina”; note-se o sufixo que designa qualidade), que por sua vez provém de ἐνθεός (ἐν-θεός: lit. “deus dentro”); cf. *infra* Pl. *Ion* 534b.

¹⁵ Murray (2004: *ad loc.*) explica que τέχνη e ἐπιστήμη são “virtually synonymous in this dialogue”; cf. Ferrari (1997: 94).

¹⁶ Murray (2004: *ad loc.*) esclarece sobre este passo: “neither poets nor rhapsodes fulfil the requirements necessary for the practitioner of a τέχνη. S[ocrates] thus raises the possibility of there being an art of poetry, but only in order to deny it”.

¹⁷ Pl. *Ion* 533d: θεία δὲ δύναμις ἣ σε κινεῖ. Adiante volta a insistir-se: ὁ δὲ θεὸς διὰ πάντων τούτων ἔλκει τὴν ψυχὴν ὅποι ἂν βούληται τῶν ἀνθρώπων, ἀνακρεμαννὺς ἐξ ἀλλήλων τὴν δύναμιν (Pl. *Ion* 536a; trad. Jabouille in Platão 2010: *ad loc.*: “E a divindade, através de todos estes, atrai onde quer a alma dos homens, fazendo passar a sua força de uns para os outros”).

¹⁸ Murray (2004: *ad loc.*) clarifica: “‘possessed’, but also ‘held’”, e Ferrari (1997: 95) confirma: “out of their minds”.

¹⁹ Palavra com o sentido de “composers of lyric poetry” (Murray 2004: *ad loc.*).

²⁰ Pl. *Ion* 533e. Trad. Jabouille in Platão (2000: *ad loc.*): “a Musa inspira ela própria e, através destes inspirados, forma-se uma cadeia, experimentando outros o *entusiasmo*. Na verdade, todos os poetas épicos, os bons poetas, não é por efeito de uma arte, mas porque são inspirados e possuídos, que eles compõem todos esses belos poemas; e igualmente os bons poetas líricos”. Murray (2004: *ad loc.*) sublinha a novidade desta acepção de ἐνθουσιασμός.

uma faculdade irracional (*uis sine ratione*²¹) ou uma parcela da razão e da ordem (*uis particeps rationis atque ordinis*). No contexto, ela permitiria revelar a causa e a consequência de algo, não sendo possível imitar a habilidade (*sollertia*) da *natura* por qualquer arte (*ars*), mão (*manus*) ou artífice (*opifex*)²².

Ora, para Sócrates, assim como o rapsodo a declamar a poesia homérica²³, também os poetas líricos estão tomados pelo espírito divino que os inspira, como as Bacantes²⁴ quando estão possuídas:

οἱ μελοποιοὶ οὐκ ἔμφρονες ὄντες τὰ καλὰ μέλη ταῦτα ποιοῦσιν, ἀλλ' ἐπειδὴν ἐμβῶσιν εἰς τὴν ἁρμονίαν καὶ εἰς τὸν ῥυθμόν, βακχεύουσι²⁵ καὶ κατεχόμενοι, ὥσπερ αἱ βάκχαι ἀρύονται ἐκ τῶν ποταμῶν μέλι καὶ γάλα κατεχόμεναι, ἔμφρονες δὲ οὔσαι οὔ, καὶ τῶν μελοποιῶν ἡ ψυχὴ τοῦτο ἐργάζεται, ὅπερ αὐτοὶ λέγουσι. λέγουσι γὰρ δήπουθεν πρὸς ἡμᾶς οἱ ποιηταὶ ὅτι ἀπὸ κρηνῶν μελιρρύτων ἐκ Μουσῶν κήπων τινῶν καὶ ναπῶν δρεπόμενοι τὰ μέλη ἡμῖν φέρουσιν ὥσπερ αἱ μέλιται, καὶ αὐτοὶ οὕτω πετόμενοι²⁶.

Na verdade, a ideia de que os poetas bebem em rios²⁷ de leite e de mel terá longa tradição na Antiguidade, sobretudo porque, “alimento e bebida ao mesmo tempo, a exemplo do leite, ao qual muitas vezes é associado, o mel é antes de mais um símbolo vasto de riqueza, de coisa completa e sobretudo de doçura” (*Dic. Símb. s.u. “Mel”*). Dele provêm, por isso, doces cantos²⁸ e o dom da poesia de Píndaro²⁹: na verdade, as abelhas, representação da “eloquência”, “poesia” e “inteligência”, pousaram nos lábios do poeta e de Platão (*Dic. Símb. s.u. “Abe-lha”*), trazendo-lhes desde o berço aquilo a que Virgílio chamará *partem diuinae mentis et*

²¹ Cic. *N.D.* 2.81: *cientem motus in corporibus necessarios*. Trad. Falcão in Cícero (2004: *ad loc.*): “incute em todos os corpos movimentos inevitáveis”.

²² Na íntegra: *uia progredientem declarantemque, quid cuiusque rei causa efficiat, quid sequatur, cuius sollertiam nulla ars, nulla manus, nemo opifex consequi possit imitando* (Cic. *N.D.* 2.81). Trad. Falcão in Cícero (2004: *ad loc.*): “avança num caminho definido, revelando qual a razão e qual a consequência para cada coisa que realiza, e cujo engenho nenhuma arte, nenhuma mão, nenhum artífice pode conseguir imitar”.

²³ Neste caso, “the power of the muse passes through her poet and his rhapsode to the audience” (Ferrari 1997: 95).

²⁴ Ov. *Fast.* 3.736-62; Silva (1862).

²⁵ Hor. *Carm.* 2.19 e 3.25 mencionará também o vinho.

²⁶ Pl. *Ion* 534a-534b. Trad. Jabouille in Platão (2000: *ad loc.*): “os poetas líricos não estão em si quando compõem esses belos poemas; mas, logo que entram na harmonia e no ritmo, são transformados e possuídos como as Bacantes que, quando estão possuídas, bebem nos rios o leite e o mel, mas não quando estão na sua razão, e é assim a alma dos poetas líricos, segundo eles dizem. Com efeito, os poetas dizem-nos, não é verdade, que é em fontes de mel, em certos jardins e pequenos vales das Musas que eles colhem os versos, para, tal como as abelhas, no-lo trazerem, esvoaçando como elas”.

²⁷ Pi. *O.* 6.85-6, *I.* 6.74-5; Call. *Ap.* 110-112; Prop. 3.1.6, 3.3.5-6, 51-52.

²⁸ Murray (2004: *ad loc.*) recorda: “honey is a symbol for poetry, and compounds with μελι- are often used in poetry and song (...). Honey, of course, suggests sweetness (...). But it is also associated with prophecy”.

²⁹ Pi. *O.* 9.26-27. Em Aristófanes (*Av.* 748-751) evoca-se a musa de quem as aves arrancam cantos sagrados. Cf. Wordsworth (2010: 380-383).

*haustus aetherios*³⁰. No *Íon*, Sócrates explica a associação do poeta com as abelhas pela leveza (κοῦφον), por ter asas (πτηνόν) e ser sagrado (ιερόν)³¹: οὐ πρότερον οἶός τε ποιεῖν πρὶν ἂν ἔνθεός τε γένηται καὶ ἔκφρων καὶ ὁ νοῦς μηκέτι ἐν αὐτῷ ἐνῇ³². ἕως δ' ἂν τουτὶ ἔχη τὸ κτῆμα, ἀδύνατος πᾶς ποιεῖν ἄνθρωπός ἐστιν καὶ χρησμοιδεῖν. ἅτε οὖν οὐ τέχνη ποιοῦντες καὶ πολλὰ λέγοντες καὶ καλὰ περὶ τῶν πραγμάτων³³. O filósofo, distinguindo-o claramente do domínio da razão, aproxima o entusiasmo divino nos poetas daquele que faz produzir as profecias, sendo de assinalar que em ambos se considera um critério estético — a beleza³⁴ —, a que se junta o facto de dizerem coisas admiráveis que doutrina quem ouve³⁵. Desta forma, Sócrates realça: δὴ μάλιστά μοι δοκεῖ ὁ θεὸς ἐνδείξασθαι ἡμῖν, ἵνα μὴ διστάζωμεν, ὅτι οὐκ ἀνθρώπινά ἐστιν τὰ καλὰ ταῦτα ποιήματα οὐδὲ ἀνθρώπων, ἀλλὰ θεῖα καὶ θεῶν, οἱ δὲ ποιηταὶ οὐδὲν ἄλλ' ἢ ἐρμηνῆς εἰσὶν τῶν θεῶν, κατεχόμενοι ἐξ ὅτου ἂν ἕκαστος κατέχεται³⁶. O lado divino da poesia excede, portanto, o humano.

Fedro

A formulação teórica esboçada no *Íon* terá significativa expansão num diálogo posterior, o *Fedro*, no início do qual este reproduz a Sócrates um discurso de Lísias sobre o amor. O filósofo (234d) considera a comunicação divina (δαιμονίως), confessando que a forma como Fedro o declamou lhe provocou um delírio báquico (συνεβάκχευσα). Não concordando, porém, com o seu conteúdo, Sócrates faz uma nova elocução, começando por convocar o auxílio das musas para levar a empresa a termo. A meio do discurso, considera-se θεῖον

³⁰ Verg. *G.* 4.220-221: *esse apibus partem diuinæ mentis et haustus / aetherios* (“existem nas abelhas uma parcela da inteligência divina e sorvos celestes”). Varrão (*R.* 3.16.7) diz que as abelhas são as aves das musas.

³¹ As metáforas que identificam o poeta com as aves são representativas da mesma ideia de elevação, como se poderá verificar (Cap. 5, *infra*).

³² Murray (2004: *ad loc.*) comenta: “a corollary of being filled with the god (ἐνθεός = lit. ‘having a god in one’) is that the poet’s own mind is elsewhere, a point strongly emphasised by the play on ἐνθεός ... ἔκφρων ... ἐν ... ἐνῇ”.

³³ Pl. *Ion* 534b. Trad. Jabouille in Platão (2000: *ad loc.*): “Com efeito, o poeta é uma coisa leve, alada, sagrada, e não pode criar antes de sentir a inspiração, de estar fora de si e de perder o uso da razão. Enquanto não receber este dom divino, nenhum ser humano é capaz de fazer versos ou de proferir oráculos. Assim, não é pela arte que dizem tantas e belas coisas sobre os assuntos que tratam”.

³⁴ Em 534c, lamenta que esse transporte da Musa apenas se aplique a um género literário, limitação que não se verificaria caso fosse uma arte.

³⁵ Pl. *Ion* 534d: ἵνα ἡμεῖς οἱ ἀκούοντες εἰδῶμεν.

³⁶ Pl. *Ion* 534e. Trad. Jabouille in Platão (2000: *ad loc.*): “a divindade demonstra-nos, de um modo que não deixa dúvidas, que estes belos poemas não são obras de homens, mas que são divinos e dos deuses, e que os poetas não passam de intérpretes dos deuses, sendo possuídos pela divindade, de quem recebem a inspiração”. O facto de estar fora do domínio racional, da razão (νοῦς), será repetido outras vezes, como em 534c e 534d. Cf. Pl. *Ion* 536a-b: ὁ μὲν τῶν ποιητῶν ἐξ ἄλλης Μούσης, ὁ δὲ ἐξ ἄλλης ἐξήρτηται — ὀνομάζομεν δὲ αὐτὸ κατέχεται, τὸ δὲ ἐστὶ παραπλήσιον (trad. Jabouille 2010: *ad loc.*: “Este poeta liga-se a uma Musa, aquele a uma outra — e chama-se a isso ser possuído, o que é o mesmo que dizer que é tido”).

πάθος³⁷; Fedro corrobora, comentando a εὐροια (“fluência verbal”) que domina (εἴληφεν) o amigo (238c). Sócrates pede para ser ouvido em silêncio, prevendo poder vir a ficar possuído pelas Ninfas (νυμφόληπτος: 238c-d).

Depois de pronunciado o discurso (244a), o filósofo identifica três tipos de loucura (μανία), todos eles provocados por uma entidade divina (244d-244e), como as musas. Neste caso, a posse (κατοκωχή) ou loucura actua na alma em que faz despertar a poesia: λαβοῦσα ἀπαλὴν καὶ ἄβατον ψυχὴν, ἐγείρουσα καὶ ἐκβακχεύουσα κατὰ τε ᾠδὰς καὶ κατὰ τὴν ἄλλην ποίησιν, μυρία τῶν παλαιῶν ἔργα κοσμοῦσα τοὺς ἐπιγιγνομένους παιδεύει³⁸. Esta inculcação encantatória determina a qualidade do poema (belezas, temas e propriedades instrutivas), que não se sustenta unicamente de técnica, pois esta produz apenas um poeta fracassado (ἀτελής): ὃς δ’ ἂν ἄνευ μανίας Μουσῶν ἐπὶ ποιητικὰς θύρας ἀφίκηται, πεισθεὶς ὡς ἄρα ἐκ τέχνης ἱκανὸς ποιητὴς ἐσόμενος, ἀτελὴς αὐτὸς τε καὶ ἡ ποίησις ὑπὸ τῆς τῶν μαινομένων ἢ τοῦ σωφρονοῦντος ἠφανίσθη³⁹. Sem dispensar os inspirados (μαιομένων, distintos dos que escrevem de forma consciente, σωφρονοῦντος) do conhecimento da técnica⁴⁰, Sócrates (262d) nota a vantagem que uma pessoa sem ela pode obter do dom (γέρας) concedido pelas Μουσῶν προφηται (lit. “profetas das Musas”), epíteto que atribui às divindades do local onde está a conversar com Fedro (sob um plátano). O arrebatamento divino (τὸ ἐνθουσιαστικόν) é compreendido como uma forma de suspensão da corrente de consciência, a ponto de Sócrates não se lembrar se já havia definido o amor, que era o tema do discurso (263d).

Do Sublime

Apesar das origens platónicas da teoria de que a literatura é produto da disposição anímica de um poeta inspirado, é no tratado *Do Sublime*⁴¹, atribuído a Longino⁴², que se an-

³⁷ Pl. *Phaedr.* 238c: “sob um influxo divino” (trad. Ferreira in Platão 1973: *ad loc.*).

³⁸ Pl. *Phaedr.* 245a: “quando encontra uma alma delicada e pura, a desperta e a arrebat, levando-a a exprimir-se em odes e outras formas de poesia, embeleza as inúmeras empresas dos antigos e educa os vindouros” (trad. Ferreira in Platão 1973: *ad loc.*).

³⁹ Pl. *Phaedr.* 245a. Trad. Ferreira in Platão (1973: *ad loc.*): “E quem chegar às portas da poesia sem a inspiração das Musas, convencido de que pela habilidade se tornará um poeta capaz, é um poeta falhado, e a poesia do que está no domínio de si mesmo é ofuscada pela dos inspirados”.

⁴⁰ Em *Phaedr.* 269d, Sócrates adianta que para ser orador (tal como para ser médico, 270b) é necessário reunir à natureza (φύσει) conhecimento e prática (ἐπιστήμην καὶ μελέτην).

⁴¹ Em 1674, a obra era publicada em francês por Boileau, gesto que contribuiu para a sua redescoberta e revalorização, depois de um período de relativo esquecimento. Em Portugal, a fama do tratado *Do Sublime* evidencia-se pelo facto de ter sido traduzido por Custódio José de Oliveira (1771, Lisboa: Régia Oficina Tip.; 2.^a ed., 1804, Lisboa: Impr. Régia), por Filinto Elísio (2001 XI: 267-329) e por António Ribeiro dos Santos (Buescu 1984: 20).

⁴² As dúvidas de atribuição do tratado Περὶ Ὕψους a Dionísio Longino são antigas e conhecidas. Ao usar este nome como voz autoral da obra sigo a tradição e não pretendo atribuir nem negar essa autoria. Na citação da obra, segue-se a edição de Russell (Longinus 1970).

tecipam teoricamente diversos postulados poéticos que o Romantismo havia de assumir como seus. Este pressuposto, defendido por M. H. Abrams (2010: 72-78, 132-138), fundamenta-se no facto de Longino valorizar o encantamento produzido por uma obra literária, e não apenas a harmonia e perfeição criadas a partir de modelos. Sem que estes deixem de servir de apoio a certo racionalismo artístico, prefigura-se, na teoria, a substituição da crítica neoclássica pela sensibilidade romântica, dado que o sublime resulta de um momento de paixão inspirada, que “procura o êxtase sem rejeitar o caos” (Matos 2001: 26).

Distinguindo entre a racionalidade que comanda o arbítrio (relacionado com a persuasão⁴³) e aquilo que excede essa operação mental, o sublime⁴⁴, Longino considera que o extraordinário (τὰ ὑπερφυῶ) arrebatava o público para fora de si mesmo, “vencendo sempre o admirável com um repentino assombro (θαυμάσιον) quanto poderia persuadir e agradar”⁴⁵. O sublime confere ao discurso “um poder majestoso (δυναστείαν) e uma força (βίαν) incontrolável (ἄμαχον)” e tem a capacidade de “elev[ar] sobre si mesmo o espírito dos que nos ouvem”. Forma de responder ao horizonte de expectativa do leitor, ultrapassando-o⁴⁶, o sublime é reconhecível pelo efeito que provoca em quem o experimenta: τοῦτο γὰρ τῷ ὄντι μέγα, οὗ πολλὴ μὲν ἡ ἀναθεώρησις, δύσκολος δέ, μᾶλλον δ’ ἀδύνατος ἡ κατεξανάστασις, ἰσχυρὰ δὲ ἡ μνήμη καὶ δυσεξάλειπτος⁴⁷. Nunca exactamente definido em termos estéticos, são apontados cinco princípios que conduzem ao sublime: “elevação do espírito, que nos faz pensar em abundância e felicidade”; “afecto veemente e cheio de entusiasmo”; “certa disposição das figuras”; “frase nobre”; “a composição em toda a sua dignidade e elevação”⁴⁸.

No entanto, a escolha apropriada do assunto também conduz ao sublime (Longin. 10), bem como μεγάλων συγγραφέων ποιητῶν μίμησις τε καὶ ζήλωσις, ou seja, a “mimese e emulação de escritores e poetas antigos” (Longin. 13), como Platão havia defendido⁴⁹. Cumulativamente, e conforme se poderá ver a propósito de Propércio, a tradição literária produz, qual força divina, a inspiração poética: οὕτως ἀπὸ τῆς τῶν ἀρχαίων μεγαλοφυΐας εἰς τὰς τῶν

⁴³ Em Pl. *Phaedr.* 261a-261b, Sócrates declara que a retórica é a arte (τέχνη) que dirige as almas (ψυχαγωγία) por meio de palavras (διὰ λόγων).

⁴⁴ Recorde-se que ὕψος significa lit. “elevação”, o que insinua uma hierarquia dos géneros do discurso.

⁴⁵ Longin. 1. Trad. Oliveira in Longino (1984: *ad loc.*). Contestando a ideia, segundo alguns, de que o sublime é inato e não passível de ser doutrinado, o autor do tratado considera que, embora livre, a natureza não deve deixar de ter um método — e é este que pode ser ensinado (Longin. 2).

⁴⁶ Uso um termo consagrado na teoria literária contemporânea (Introd. 2).

⁴⁷ Longin. 7. Trad. Oliveira in Longino (1984: *ad loc.*): “O verdadeiro Grande e Sublime é aquele cuja admiração nos tem por muito tempo suspenso o ânimo: sendo difícil, ou para melhor dizer, impossível o resistir-lhe, por se conservar firme e indelével na nossa memória”; δύσκολος significa lit. “insaciado”.

⁴⁸ Longin. 8. Trad. Oliveira in Longino (1984: *ad loc.*).

⁴⁹ Russel in Longinus (1970: *ad loc.*). Cf. Quintiliano (*Inst.* 10.1.81). Além da imitação (μimήσεως), a sublimidade dos pensamentos (Longin. 15) que são expressos nos textos podem ainda nascer da grandeza do espírito (μεγαλοφροσύνης) ou da fantasia (φαντασίας).

ζηλούντων ἐκείνους ψυχὰς ὥς ἀπὸ ἱερῶν στομίων ἀπόρροιαί τινες φέρονται, ὑφ' ὧν ἐπιπνεόμενοι καὶ οἱ μὴ λίαν φοιβαστικοὶ τῷ ἑτέρων συνενθουσιῶσι μεγέθει⁵⁰. Todavia, a elevação de um autor antigo à condição de divindade não pode ser, adverte Longino, uma forma de apropriação indevida, mas sim “uma verdadeira cópia extraída dos belos costumes ou da invenção, das composições de outrem”⁵¹. Tomar um autor por modelo de imitação requererá alguns cuidados, dado que as obras dos grandes escritores, juntando o útil e necessário ao sublime, não estão isentas de defeitos⁵², embora estejam para lá da morte (εἰσὶν ἐπάνω τοῦ θνητοῦ): καὶ τὰ μὲν ἄλλα τοὺς χρωμένους ἀνθρώπους ἐλέγχει, τὸ δ' ὕψος ἐγγὺς αἶρει μεγαλοφροσύνης θεοῦ: καὶ τὸ μὲν ἄπταιστον οὐ ψέγεται, τὸ μέγα δὲ καὶ θαυμάζεται⁵³. Aqueles erros são encobertos pela sublimidade e perfeição (Longin. 36), opinião perfilhada por Horácio — é o princípio de *ut pictura poesis* (Cap. 6, *infra*).

⁵⁰ Longin. 13. Trad. Oliveira in Longino (1984: *ad loc.*): “da nativa grandeza dos Antigos, emanam, como de grutas sagradas, nos ânimos daqueles que os imitam, uns certos eflúvios, dos quais sendo inspirados, se enchem de entusiasmo com a grandeza alheia, ainda aqueles mesmos que não são muito dotados de furor apolíneo”.

⁵¹ Longin. 13. Trad. Oliveira in Longino (1984: *ad loc.*).

⁵² O autor havia afirmado: ἐγὼ δ' οἶδα μὲν, ὥς αἱ ὑπερμεγέθεις φύσεις ἥκιστα καθαφαί (Longin. 33; trad. Oliveira in Longino 1984: *ad loc.*: “Eu entendo que a grandeza extraordinária elevada de nenhuma sorte é sem defeito”).

⁵³ Longin. 36; trad. Oliveira in Longino (1984: *ad loc.*): “E na verdade as outras coisas mostram serem os homens os que as possuem; mas a Sublimidade os eleva perto da grandeza de Deus. A isenção de defeitos impede a crise; mas o grande e o maravilhoso excita de mais a admiração”.

Poemas homéricos

No que respeita à poesia, um dos elementos mais evidentes nos poemas homéricos é a circunstância de o canto não surgir claramente associado à criação livre de um sujeito: provinda de uma deusa, a poesia é declamada por um aedo, transformado em mensageiro ou intérprete de palavras sobre as quais não tem o controlo racional ou criativo⁵⁴. Com efeito, no verso inaugural da *Iliada* — Μῆνιν ἄειδε θεὰ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος⁵⁵ —, o eu poético apenas se pode adivinhar pelo facto de haver uma enunciação em forma de prece, feita por um sujeito que não ostenta a primeira pessoa, conforme virá a fazer noutros contextos, como no canto II do mesmo poema. Aí, o poeta solicita às Musas um novo fôlego antes de celebrar o “catálogo das naus”: ἔσπετε νῦν μοι Μοῦσαι Ὀλύμπια δώματ' ἔχουσαι· ὑμεῖς γὰρ θεαὶ ἐστε πάρεστε τε ἴστε τε πάντα, / ἡμεῖς δὲ κλέος οἶον ἀκούομεν οὐδέ τι ἴδμεν· / οἳ τινες ἡγεμόνες Δαναῶν καὶ κοίρανοι ἦσαν⁵⁶. O dativo do pronome da 1.^a pessoa (do singular, μοι, e do plural, ἡμῖν, v. 10) voltará a ser exibido no começo da *Odisseia*, onde tem a mesma função de prece, igualmente dirigida a uma divindade feminina, μοῦσα (v. 1) ou θεά (v. 10): Ἄνδρα μοι ἔννεπε, μοῦσα, πολύτροπον, ὃς μάλα πολλὰ / πλάγχθη, ἐπεὶ Τροίης ἱερὸν πτολίεθρον ἔπερσεν· / (...) / τῶν ἀμόθεν γε, θεά, θύγατερ Διός, εἰπὲ καὶ ἡμῖν⁵⁷. Nos versos citados de ambos os poemas, é notável a alternância entre o singular (θεά, μοῦσα) e o plural (μοῦσαι), sugerindo que podem colaborar no processo de recitação poética uma ou mais divindades. Esta entidade é dita filha de Zeus, como poetas posteriores irão confirmar, apontando-se Mnemósine como mãe⁵⁸. Deve também considerar-se que os verbos usados nas súplicas⁵⁹

⁵⁴ Isto acontece precisamente porque elas têm uma origem divina e o homem não participa desse universo. Recordem-se, por isso, as palavras de Sócrates em Pl. *Ion* 534d: ὁ θεὸς αὐτός ἐστιν ὁ λέγων, διὰ τούτων δὲ φθέγγεται πρὸς ἡμᾶς (trad. Jabouille in Platão 2000: *ad loc.*: “é a própria divindade que fala e que se faz ouvir através deles”, os poetas).

⁵⁵ Hom. *Il.* 1.1. Trad. Lourenço in Homero (2005: *ad loc.*): “Canta, ó deusa, a cólera de Aquiles, o Pelida”.

⁵⁶ Hom. *Il.* 2.484-487. Trad. Lourenço in Homero (2005: *ad loc.*): “Dizei-me agora, ó Musas que no Olimpo tendes vossas moradas — / pois sois deusas, estais presentes e todas as coisas sabeis, / ao passo que a nós chega apenas a fama e nada sabemos —, / quem foram os comandantes dos Dânaos e seus reis”.

⁵⁷ Hom. *Od.* 1.1-2, 10. Trad. Lourenço in Homero (2003: *ad loc.*): “Fala-me, Musa, do homem astuto que tanto vagueou, / depois que de Tróia destruiu a cidadela sagrada. / (...) / Destas coisas fala-nos agora, ó deusa, filha de Zeus”.

⁵⁸ Resultaram de nove noites de amor, foram geradas na Piéria e nasceram no Olimpo (Hes. *Th.* 52-62), onde vivem (*Th.* 63); cf. Ov. *Met.* 5.280 e Sol. fr. 1.1. A sua ascendência torna-as síntese entre a Memória e o que de mais elevado há no panteão. Pierre Grimal (1999 *s.u.* “Musas”) considera que as Musas “não são somente as Cantoras divinas, cujos coros e hinos alegram Zeus e todos os deuses; presidem também ao Pensamento em todas as suas formas: eloquência, persuasão, sabedoria, história, matemáticas, astronomia”. Cícero (*N.D.* 3.54) menciona três gerações de Musas: na primeira eram quatro (Telxínoe, Aede, Arche e Mélete), na segunda e na

convocam um sentido performativo do discurso oral (“cantar, celebrar”, por um lado, e “falar, dizer”⁶⁰, por outro), ou seja, o poeta solicita que a(s) musa(s) lhe cante(m)⁶¹, não estando aparentemente em causa um pedido de inspiração que agencie esse canto.

Nos mesmos textos homéricos, os passos que tematizam o ofício do aedo confirmam esta concepção de intérprete da(s) Musa(s), a que se juntam atributos de animador. Depois da guerra de Tróia, sendo a fortuna de Ulisses desconhecida, a sua casa está ocupada por pretendentes⁶², que encontram no canto de Fémio uma forma de diversão: τοῖσι δ’ αἰδοῦς ἄειδε περικλυτός, οἱ δὲ σιωπῇ / ἦατ’ ἀκούοντες· ὁ δ’ Ἀχαιῶν νόστον ἄειδε / λυγρόν, ὃν ἐκ Τροίης ἐπετείλατο Παλλὰς Ἀθήνη⁶³. Incomodada com a matéria declamada pelo cantor (denominado θεῖον, “divino”), Penélope solicita que ele cante, em alternativa, outras “façanhas de homens e deuses, como as que celebram os aedos”⁶⁴. Semelhante testemunho demonstra que estes profissionais conheceriam (o verbo que Penélope usa ao dirigir-se a Fémio é οἶδας) um acervo poético capaz de encantar a audiência⁶⁵. Em resposta à mãe, Telémaco classifica o aedo de ἐρίηρον⁶⁶, sendo aparentemente notória uma diferença de atitude no que respeita ao mero desempenho performativo da personagem⁶⁷. Com efeito, ao defender que o espírito (νόος) do aedo fica perturbado (ὀρνυται) com o que canta, Telémaco parece atribuir ao cantor uma responsabilidade intelectual por aquilo que declama, insinuando que essa matéria o estimula racionalmente. Por reivindicar a liberdade de cantar o que entender, o filho de Ulisses assegura ainda a função de deleite (τέρπειν) daqueles cantos⁶⁸, acabando por reconhecer que temas recentes são preferíveis a outros mais antigos (*Od.* 1.349-351).

terceira, nove; as segundas eram filhas de Júpiter e Mnemósine; as terceiras, que nasceram de Píero e Antíope, são poeticamente chamadas Piérides.

⁵⁹ As formas ἄειδε (*Il.* 1.1), ἔσπετε (*Il.* 2.484), ἔννεπε (*Od.* 1.1) e εἶπέ (*Od.* 1.10) pertencem aos verbos αἰείδω, ἐνέπω e εἶπον.

⁶⁰ Etimologicamente εἶπον relaciona-se com o ἔπος (“palavra”, cujo plural, ἔπεα, designa a poesia épica, distinta da lírica). Chantraine (1999 *s.u.*) ensina que, nos poemas homéricos, ἔπος significa “palavra”, enquanto μῦθος é o conteúdo da palavra.

⁶¹ O dativo atrás mencionado exprime precisamente aquele em proveito do qual se cumprirá o pedido.

⁶² Daqui provém o mito do tear de Penélope, que simboliza o fazer e o desfazer contínuos, representando a recusa em escolher um pretendente enquanto existe esperança no regresso do marido (atitude contrária, por exemplo, à de Clitemnestra, no *Agamémnon*, de Ésquilo, ou à de Madalena Coutinho, em *Frei Luís de Sousa*, de Almeida Garrett; no registo cómico, Constança, no *Auto da Índia*, de Gil Vicente, contraria o comportamento de Penélope).

⁶³ Hom. *Od.* 1.325-327. Trad. Lourenço in Homero (2003: *ad loc.*): “Cantava para eles o célebre aedo, e eles estavam sentados / em silêncio a ouvir. Do triste regresso dos Aqueus cantava, / do regresso que de Tróia Palas Atena lhes infligira”.

⁶⁴ *Od.* 1.338: ἔργ’ ἀνδρῶν τε θεῶν τε, τά τε κλείουσιν αἰοῖδοι. Trad. Lourenço in Homero (2003: *ad loc.*).

⁶⁵ No v. 337 lê-se θελεκτήρια, “temas que encantam”.

⁶⁶ Ou seja, “fiel, dedicado” (*Od.* 1.346).

⁶⁷ *Od.* 1.346-347: τί τ’ ἄρα φθονέεις ἐρίηρον αἰοῖδον / τέρπειν ὅππῃ οἱ νόος ὀρνυται. Trad. Lourenço in Homero (2003: *ad loc.*): “por que razão levas a mal que o fiel aedo / nos deleite de acordo com a sua inspiração?”

⁶⁸ O hino homérico a Apolo (vv. 169-170) concorda com a defesa do empenho lúdico da poesia, pois o papel do aedo é proporcionar o deleite da audiência (τέρπεσθε, o mesmo verbo usado na *Odisseia*).

No canto VIII do poema, durante a estada de Ulisses na corte do rei Alcínoo, encontra-se um episódio semelhante ao atrás resumido: com igual ocupação recreativa para o hóspede⁶⁹, um aedo⁷⁰ canta histórias da guerra de Tróia, entretanto celebrizada⁷¹: μοῦσ' ἄρ' αἰδὼν ἀνῆκεν ἀειδέμεναι κλέα ἀνδρῶν⁷². O uso do verbo ἀνίημι (“mandar para diante”, “deixar passar”, “fazer passar”) é bastante sugestivo da acção que a μοῦσα exerce no αἰδός: ele é, inquestionavelmente, veículo de uma faculdade divina e nenhuma responsabilidade tem na construção do discurso poético que declama.

O mesmo Fémio voltará a ser referido perto do fim da *Odisseia*, no momento da vingança de Ulisses sobre os pretendentes da esposa. Identificado como filho de Térpio, esclarece que tinha sido forçado a cantar (22.330-331). Pede humildemente a Ulisses que o poupe do massacre, atitude reforçada pelo facto de se recolher sob protecção divina. Da cena, interessa, porém, realçar os símbolos da poesia e a forma como ela é evocada pelo seu intérprete: refere-se a φόρμιγξ (“lira” ou “harpa”, vv. 332 e 340), as suas propriedades sonoras (λίγειαν⁷³) e a sua configuração delicada, pois foi trabalhada a cinzel (γλαφυρήν, v. 340). Numa primeira menção, o aedo agarra-a nas mãos (ἐν χεῖρεσσιν, as mesmas que a dedilham durante a *performance*) antes de a depor no chão, em sinal de súplica. Decidido a implorar a Ulisses que o deixe viver, exalta a importância do seu ofício enquanto salvaguarda da divulgação dos feitos heróicos do rei de Ítaca:

αὐτῷ τοι μετόπισθ' ἄχος ἔσσεται, εἴ κεν αἰδὼν
πέφνης, ὅς τε θεοῖσι καὶ ἀνθρώποισιν ἀείδω.
αὐτοδίδακτος δ' εἰμί, θεὸς δέ μοι ἐν φρεσὶν οἶμας
παντοίας ἐνέφυσεν· ἔοικα δέ τοι παραείδειν
ὥς τε θεῶ (...).⁷⁴

⁶⁹ No início do canto IX, Ulisses reconhecerá o valor social do canto do aedo, admitindo ser o entretenimento mais adequado a este tipo de circunstâncias: τότε καλὸν ἀκούμεν ἐστὶν αἰδοῦ / τοιοῦδ' οἶος ὅδ' ἐστὶ, θεοῖς ἐναλίγκιος αὐδῆν. / οὐ γὰρ ἐγὼ γέ τί φημι τέλος χαριέστερον εἶναι / ἢ ὅτ' εὐφροσύνη μὲν ἔχη κάτα δῆμον ἅπαντα, / δαιτυμόνες δ' ἀνὰ δόματ' ἀκούζονται αἰδοῦ / ἤμενοι ἐξείης (...) / τοῦτό τί μοι κάλλιστον ἐνὶ φρεσὶν εἶδεται εἶναι (*Od.* 9.3-8, 11). Trad. Lourenço in Homero (2003: *ad loc.*): “é coisa bela ouvirmos um aedo / como este, cuja voz se assemelha à dos deuses. / Pois afirmo que não há na vida finalidade mais bela / do que quando a alegria domina todo o povo, / e os convivas no palácio ouvem o aedo sentados / em filas; (...) / É isto que me parece a melhor coisa de todas”.

⁷⁰ É chamado αἰδὼς περικλυτός (“celebérrimo aedo”) em *Od.* 8.83 (trad. Lourenço 2003: *ad loc.*). O adjectivo περικλυτός relaciona-se com κλυτός (“aquilo de que se entende falar, glorioso, célebre”); o verbo que dá origem a este último adjectivo significa “escutar”.

⁷¹ *Od.* 8.74: οἴμης τῆς τότε ἄρα κλέος οὐρανὸν εὐρὺν ἵκανε. Trad. Lourenço in Homero (2003: *ad loc.*): “era um canto cuja fama chegara já ao vasto céu”.

⁷² *Od.* 8.73. Trad. Lourenço in Homero (2003: *ad loc.*): “a Musa inspirou o aedo a cantar as célebres façanhas de heróis”.

⁷³ v. 332; trata-se da forma do feminino de λιγύς, “de som claro, melodiosa”.

⁷⁴ *Od.* 22.345-349. Trad. Lourenço in Homero (2003: *ad loc.*): “Para ti próprio virá a desgraça, se matares o aedo: / eu mesmo, que canto para os deuses e para os homens. / Sou autodidacta e um deus me pôs no espírito cantos / de todos os géneros: sou a pessoa certa para cantar ao teu lado, / como se fosses um deus”.

O discurso confirma importantes relações conceptuais já sugeridas nas preces citadas anteriormente: neste aedo evidencia-se a proveniência do canto, que é inculcado no espírito (φρήν) por um deus (θεός: note-se o uso do masculino), ponto de vista que colabora com a ideia de inspiração ou talento; o conhecimento que reivindica é resultado do estudo desenvolvido por si (αὐτοδίδακτος, como será o caso do exercício da *ars* ou τέχνη literária), potenciado ainda pelo facto de ser um canto (οἶμας) com múltiplas configurações (ou “géneros”: παντοίας). Destinada aos deuses (θεοῖσι) e aos homens (ἀνθρώποισιν), a declamação tem a capacidade de divinizar (ὥς θεῶ); assim, considerando o valor da poesia, o aedo assegura poder equiparar o humano ao divino, ou seja, prolongar a memória de Ulisses, imortalizando-o pelo canto.

A ideia de que o poeta controla a morte e confere a imortalidade terá larga projecção na poesia antiga, como testemunha, por exemplo, Teógnis, que concretiza em Cirno a promessa de Fémio a Ulisses⁷⁵. Ao assegurar a imortalidade, o canto poético é igualmente uma aproximação ao divino, conforme Safo defenderá, visto que, sem o culto das Musas, aquilo que espera o destinatário de um dos seus poemas é o esquecimento (Sapph. fr. 55). Noutro testemunho, a mesma autora diviniza o homem que ama, considerando-o igual aos deuses porque a sua presença desencadeia nela alterações somáticas como as provocadas pela divindade⁷⁶.

Poetas augustanos

A expressão da imortalidade do assunto tratado no poema expande-se à própria poesia. Tal reclamação surge na literatura latina de modo particularmente significativo, como testemunham Horácio, Ovídio ou Propércio. Este último proclama:

*carmina erunt formae tot monumenta tuae.
nam neque pyramidum sumptus ad sidera ducti,
nec Iouis Elei caelum imitata domus,
nec Mausolei diues fortuna sepulcri
mortis ab extrema condicione uacant.*

⁷⁵ Enquanto for tema dos seus versos, Cirno está isento da morte porque Teógnis lhe conferiu onnipresença em todos os acontecimentos sociais (festas e banquetes onde havia momentos musicais), e nem nos Infernos perderá o renome, que perdurará para sempre (αἰὲν ὄνομα, v. 246). Deste modo, a poesia concede a imortalidade, ou seja, a possibilidade de permanência no futuro, “enquanto houver terra e sol” (v. 252).

⁷⁶ Sapph. 31. Trad. em Lourenço (2006: 37-38).

*aut illis flamma aut imber subducet honores,
annorum aut tacito pondere uicta ruent.
at non ingenio quaesitum nomen ab aeuo
excidet: ingenio stat sine morte decus.*⁷⁷

Horácio (*Carm.* 4.8.11-34) acredita que é a poesia que inscreve na imortalidade qualquer herói, devendo-se ainda a este ofício a memória perene do poeta:

*Ne forte credas interitura quae
longe sonantem natus ad Aufidum
non ante uolgatas per artis
uerba loquor socianda chordis*⁷⁸

Por seu lado, no fim das *Metamorfoses*, Ovídio assinala o termo do trabalho, usando o verbo *exegi*⁷⁹. A poesia é indestrutível e sobreviverá à ira de Júpiter (*Iouis ira*, *Ov. Met.* 15.871), ao fogo (*ignis*, v. 871), ao ferro (*ferrum*, v. 872) e à antiguidade devoradora (*edax uetustas*, v. 872). Para Horácio (*Carm.* 3.30), a poesia é como um monumento mais elevado do que as pirâmides⁸⁰ que permanecerá⁸¹ no tempo de modo mais perene do que o bronze⁸²: insinua-se assim a resistência do material e a ideia de altura e de estabilidade da sua obra, que se conserva apesar da acção da chuva devoradora (*edax*), dos ventos, e *innumerabilis annorum series et fuga temporum*⁸³. Deste modo se justifica que o próprio poeta nunca morra inteiramente, pois escapará ao esquecimento. Em simultâneo, será celebrado pela posteridade (vv. 7-8), profetizando que o futuro o admirará enquanto *princeps Aeolium carmen ad Italos / deduxisse modos*⁸⁴. Também Ovídio (*Met.* 15.874) garante que a morte do corpo não impedirá a sua imortalidade:

⁷⁷ Prop. 3.2.18-26. Trad. Alberto in Propércio (2002: *ad loc.*): “Os meus poemas serão outros tantos monumentos à tua beleza. / Pois nem o esplendor das Pirâmides erguidas até aos astros, / nem o templo de Júpiter Eleu, que imita o firmamento, / nem a faustosa grandeza do sepulcro de Mausolo / estão livres da condição verdadeira da morte. / Ou as chamas ou a chuva farão desaparecer o seu esplendor, / ou, pelos golpes dos anos, ruirão, vencidos pelo seu próprio peso. / Mas a fama alcançada pelo talento jamais / perecerá: pelo talento, permanece imortal a glória”.

⁷⁸ Hor. *Carm.* 4.9.1-4. Trad. Falcão in Horácio (2008: *ad loc.*): “Não penses por acaso que hão-de morrer as palavras / que eu, nascido junto do Áufido ao longe ressonante, / por artes nunca dantes conhecidas / com minha lira canto”.

⁷⁹ Ou seja, e como se verá de seguida, o mesmo que Horácio emprega para declarar a sua poesia um monumento.

⁸⁰ Hor. *Carm.* 4.8.13 afirma que a poesia ultrapassa a durabilidade do mármore.

⁸¹ O nome *monumentum* provém do verbo *moneo* (“permanecer como recordação”); os termos *mens*, *memini* (de onde se origina *memoria*) e *moneo* têm a mesma raiz (Ernout-Meillet 2001 *s.u.*).

⁸² O bronze é uma liga de cobre e estanho, também com chumbo e zinco, caracterizada por “energias de ionização muito elevadas e potenciais eléctrodos padrão (positivo) muito mais elevados”, o que justifica a dificuldade de oxidação e resistência à corrosão (Daintith 1996 *s.u.* “Bronze”).

⁸³ Hor. *Carm.* 3.30.3-5. Trad. Falcão in Horácio (2008: *ad loc.*): “inumerável série de anos”, “fuga do tempo”.

⁸⁴ Hor. *Carm.* 3.30.13-14. Trad. Falcão in Horácio (2008: *ad loc.*): “o primeiro a trazer o canto eólio aos metros itálicos” (Cap. 3, *infra*).

*parte tamen meliore mei super alta perennis
astra ferar, nomenque erit indelebile nostrum,
quaque patet domitis Romana potentia terris,
ore legar populi, perque omnia saecula fama,
siquid habent ueri uatum praesagia, uiuam.*⁸⁵

Caracterizando-se como poeta *biformis* (“de duas formas”, v. 1), Horácio (*Carm.* 2.20) está livre do esquecimento⁸⁶. Ao descrever o processo de metamorfose que o transforma em ave (vv. 9-12), mais famoso do que Ícaro (v. 13), declara-se ave canora (v. 15) e pormenoriza que viajará e será conhecido⁸⁷ por todo o lado (Bósforo, Getulos, Cólquida, Dácia, Gelonos, Ibéria, etc.). Por isso, pede que não o chorem no funeral (vv. 21-24).

Na literatura portuguesa, estas linhas programáticas também ocupam lugar de relevo, como se pode ler no volume *Primícias*, de Santos Valente (1861). Servindo-lhe de prefácio, aí se reproduz uma carta, assinada por Francisco de Paula Santa Clara⁸⁸ de 20 de Novembro de 1861, onde o autor salienta a caducidade de impérios (como o dos Assírios e dos Medos), em contraste com a eternidade da poesia de Camões: “divino poeta, edificaste à pátria o templo da imortalidade, mais durável, do que o bronze; *fama super aethera notum*⁸⁹; tu só dirás aos séculos e aos povos — *aqui foi Lísia!*” (in Valente 1861: ix).

Um outro poema de Horácio, espécie de oração, adivinha o destino do poeta; na primeira estrofe concentram-se os símbolos da poesia, a começar pela celebração da musa Calíope, o canto e os seus atributos — tibia, voz, lira e cítara:

*Descende caelo et dic age tibia
regina longum Calliope melos,
seu uoce nunc mauis acuta
seu fidibus citharae Phoebi*⁹⁰.

⁸⁵ Ov. *Met.* 15.875-879. Trad. Alberto in Ovídio (2007: *ad loc.*): “Porém, na minha melhor parte, serei levado imortal / para lá dos altos astros, e o meu nome será indestrutível. / E por onde, nas terras subjugadas, o poder Romano se espalhar, / a boca dos povos ler-me-á, e por séculos sem fim, graças à fama / (se os vaticínios dos poetas alguma verdade contêm), viverei”.

⁸⁶ Hor. *Carm.* 2.20.7-8: [*non*] *obibo / nec Stygia cohibebor unda*. Trad. Falcão in Horácio (2008: *ad loc.*): “não morrerei, nem me há-de aprisionar / a água do Estige”.

⁸⁷ Todo o vocabulário usado na ode concorre para a construção de um campo lexical relacionado com o conhecimento (*noscent, peritus*).

⁸⁸ 1836-1902. Mencionado nos Caps. 1 e 6, Sec. II, foi autor de poemas originais em latim, alguns coligidos em 1860 sob o título *Ensaio Poético-Latinos*. No prefácio desse volume, publicado em Coimbra pela Impr. da Universidade, declara que o seu objectivo era “incitar a mocidade ao estudo da língua latina”. No mesmo texto, dinamiza o belo e o sublime enquanto conceitos de estética literária, prescrevendo o conhecimento do latim e do grego como forma de “guiar, sem desvario, os grandes génios” (Santa Clara 1860: ix).

⁸⁹ Expressão de Verg. *A.* 1.378-379, em cujo contexto se lê: *Sum pius Aeneas, raptos qui ex hoste Penates / classe ueho mecum, fama super aethera notus* (“sou o piedoso Eneias: comigo na esquadra trago os Penates tomados ao inimigo, pela fama conhecido para lá dos céus”).

⁹⁰ Hor. *Carm.* 3.4.1-4. Trad. Falcão in Horácio (2008: *ad loc.*): “Desce do céu, Calíope rainha, e, vamos, / um longo canto entoa com tua tibia, / ou, se preferires, com tua aguda voz, / ou com a lira ou cítara de Febo”.

A prece tem um efeito encantatório no sujeito de enunciação, que duvida se não estará possuído por alguma *insania* (v. 6), que traz para latim o grego *μανία*. Adiante, o poeta entrega-se por completo às Musas, que recebem a designação de Camenas:

*Vester, Camenae, uester in arduos
tollor Sabinos, seu mihi frigidum
Praeneste seu Tibur supinum
seu liquidae placuere Baiae.*⁹¹

⁹¹ Hor. *Carm.* 3.4.21-24. Trad. Falcão in Horácio (2008: *ad loc.*): “Sou vosso, Camenas, vosso, quando levado sou / aos elevados campos de Sabina, ou se o gélido / Preneste me deleita, ou as encostas de Tíbur, / ou a límpida Baías”.

Capítulo 3.

A POESIA COMO RELIGIÃO

No presente capítulo, complexifica-se o conceito de inspiração explorado nos anteriores: se, na teoria socrático-platónica e em Homero, a criação poética é tributária da divindade que se serve de um poeta para transmitir o seu canto, a verdade é que, em diversos poetas antigos, concorre com esta atitude a assunção de uma autoridade inequivocamente expressa⁹² que formula orações às divindades tutelares da poesia ou da inspiração poética: as Musas. Sendo elas quem escolhe o poeta, o contacto com a divindade é alegorizado em encontros casuais. O primeiro exemplo da ficcionalização de tal convívio, que toma a forma de diálogo, em que as Musas (ou deuses) interagem com o poeta, é certamente a *Teogonia*, de Hesíodo.

O poema inicia-se com a proposta de cantar as Musas do Hélicon⁹³, de quem se diz que dançam em torno de uma fonte de água cor de violeta e do altar de Zeus (Hes. *Th.* 1-4), formando coros nas fontes de Permesse, de Hipocrene e de Olmeio (na Beócia). Descendo dos cumes do monte sob espessa neblina (*Th.* 9), elas cantam hinos a divindades olímpicas ou aos titãs (*Th.* 11-21). Esta cordilheira na Beócia, situada na região de Téspias, junto ao golfo de Corinto, é dedicada a Apolo e às Musas, aí se localizando duas fontes a elas consagradas, Aganipe e Hipocrene, esta a origem da inspiração poética⁹⁴. Foi no Hélicon que Minerva (deusa da sabedoria) visitou as Musas (Ov. *Met.* 5.254), onde Calímaco conversou em sonhos com elas (*Aet.*), onde Narciso olhou e se enamorou da própria imagem e onde Tirésias viu Atena a banhar-se⁹⁵. Hesíodo, declarando-se discípulo delas, recorda o dia em que estava a apascentar o seu rebanho nas faldas do Hélicon e as Musas sobrevieram⁹⁶; dirigiram-lhe a palavra, apresentando-se como inspiradoras de verdades e de ficções: ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ

⁹² A questão da autoria ou propriedade do discurso está ausente dos poemas homéricos. Já Teógnis (poeta elegíaco natural de Mégara, séc. VI-V a. C.) reclama para si o produto artístico, exprimindo ostensivamente o sentido de autoridade do que produz num poema (*Thgn.* 1.19) em que protesta contra o roubo da sua criação (σοφίζομένῳ, forma pertencente ao verbo que significa “tornar sábio, instruir”), ao mesmo tempo que se mostra consciente da qualidade da sua poesia (ἔπεισιν, ἔπη, vv. 20, 22), que considera perfeita (τοῦσθλοῦ, v. 21). Alcman (fr. 39) tem uma declaração semelhante, enquanto Píndaro (*O.* 3.4-6) recorda que a musa esteve do seu lado quando descobriu (εὐρόντι) uma nova forma luminosa (νεοσίγαλον) de escrever poesia laudatória (ἀγλαόκομον) no dialecto dórico, o que exige misturar de forma virtuosa a lira (φόρμιγγά), a flauta (αὐλῶν) e as palavras (ἑπέων).

⁹³ Associado a Apolo, enquanto o monte Píero se liga a Baco.

⁹⁴ Hes. *Th.* 6. Hipocrene é a fonte criada por Pégaso, cavalo de Belerofonte (Prop. 3.3.2). “Era à volta da fonte de Hipocrene que se reuniam as Musas para cantar e dançar. Considerava-se que a sua água favorecia a inspiração poética”, ensina Grimal (1999 *s.u.* “Hipocrene”).

⁹⁵ Como punição, ela cegou-o, mas concedeu-lhe a arte da profecia.

⁹⁶ *Th.* 22-25. Na verdade, Hesíodo era natural de Ascra, cidade da Beócia localizada no sopé do monte Hélicon, motivo por que é chamado “ascreu” (Ov. *Ars.* 1.28, 2.4, *Am.* 1.15.11, *Fast.* 6.14; Verg. *Ecl.* 6.70; Prop. 2.10.25, 2.13.4 e 2.34.71).

λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα, / ἴδμεν δ', εὔτ' ἐθέλωμεν, ἀληθέα γηρύσασθαι⁹⁷. Outorgaram-lhe então um ramo de loureiro (símbolo da poesia, *Th.* 30) e incutiram-lhe o canto: ἐνέπνευσαν δέ μοι αὐδὴν / θέσπιν, ἵνα κλείοιμι τὰ τ' ἐσόμενα πρό τ' ἐόντα. / καί μ' ἐκέλονθ' ὕμνεϊν μακάρων γένος αἰὲν ἐόντων, / σφᾶς δ' αὐτὰς πρῶτόν τε καὶ ὕστατον αἰὲν ἀείδειν⁹⁸. Esta epifania revela o poeta como um indivíduo predestinado, a quem cabe elevar o assunto do canto além dos temas humildes (bucólicos sobre carvalhos e pedras, *Th.* 35). Há ainda que salientar que o canto destes numes é infinito (*Th.* 39) e celebra as gerações dos deuses olímpicos (vv. 43-51), o que virá a ser o tema da *Teogonia*.

A morada das musas e o arrojo de Ícaro

Apesar da relevância do Hélicon enquanto espaço associado à inspiração poética na Antiguidade⁹⁹ e não obstante o significado que cobre estes acontecimentos, não foi possível identificá-lo na poesia romântica portuguesa como um recurso consciente e estruturante articulado com a tradição das Musas. Ainda assim, no poema que dirige “Aos Manes Respeitáveis do Imortal Virgílio” (1839), Francisco Martins Bastos concede-lhe expressão de maneira que o autor da *Eneida* saia valorizado pela distinção que conheceu em todas as regiões da poesia (vv. 38-41):

Quem julga inda colher grinaldas virgens
Do Hélicon nos vergéis! Tu defloraste
À Natureza o belo, exige apenas
Decídua alguma folha, que enjeitaste.

Outro espaço associado às Musas é o monte Olimpo, onde, de acordo com Hesíodo (*Th.* 63, 75, 114), elas viviam. Varrão virá a afirmar que os Gregos empregavam o nome “Olimpo” para designar o céu, quando noutras línguas apenas indica um monte na Macedónia; por isso, o gramático entende que as Musas tomam a denominação de Olímpicas, assentando que os diferentes epítetos por que são conhecidas se devem ao local em que habitam¹⁰⁰. Reconhece-se, contudo, nessa multiplicidade de moradas uma constante: independentemente

⁹⁷ *Th.* 27-28. Trad. Pinheiro in Hesíodo (2005: *ad loc.*): “Nós sabemos contar mentiras várias que se assemelham à realidade, / mas sabemos também, se quisermos, dar a conhecer verdades!”

⁹⁸ *Th.* 31-34. Trad. Pinheiro in Hesíodo (2005: *ad loc.*): “E concederam-me um canto / de inspiração divina, para que eu pudesse celebrar o futuro e o passado, / e ordenaram-me que entoasse hinos à raça dos bem-aventurados que vivem sempre / e que as cantasse a elas também, sempre, no princípio e no fim”.

⁹⁹ Lucr. 1.118, 3.132, 3.1037, Cic. *N.D.* 3.54, Catul. 61.1, Verg. *A.* 7.641, Hor. *Carm.* 1.12.5 e *Ars* 296, Ov. *Am.* 1.1.15 e *Met.* 8.534, Mart. 10.64.3.

¹⁰⁰ Var. *L.* 7.20: *ita enim ab terrestribus locis aliis cognominatae Libethrides, Pipleides, Thespiades, Heliconides* (“E assim são denominadas conforme outros locais terrestres de Libétrides [fonte na Macedónia dedicada às musas], Pipleides [na Piéria], Tespiades [Téspias, cidade situada nas faldas do Hélicon], Helicónides”).

da geografia, às Musas associam-se montanhas, arquétipo de elevação e proximidade com o céu (e, por conseguinte, com o divino), a que é difícil chegar. Deste modo, o Olimpo (situado entre a Tessália e a Macedónia¹⁰¹), sendo a montanha mais alta da Grécia, é o local comumente indicado como morada dos deuses¹⁰² e das Musas, que percorrem, no entanto, outros espaços. Homero descreve o monte Olimpo como θεῶν ἔδος ἀσφαλὲς αἰεὶ / ἔμμεναι. οὐτ' ἀνέμοισι τινάσσεται οὔτε ποτ' ὄμβρῳ / δεύεται οὔτε χιῶν ἐπιπίλναται, ἀλλὰ μάλ' αἶθρη / πέπταται ἀνέφελος, λευκὴ δ' ἐπιδέδρομεν αἴγλη¹⁰³. Estas características tornaram-no metonímia da religião grega, memória que o século XIX português prolongará.

Em contraste, o Pindo¹⁰⁴, na fronteira da Tessália com a Macedónia, é, dos diversos elementos orográficos associados à poesia, um dos mais vezes referidos na nossa literatura, como se comprova a partir de exemplos da obra de Almeida Garrett. No início de *Dona Branca* (vv. 9-11), as Musas são deste modo cantadas: “formosas nove / Castas irmãs que nos vergéis do Pindo / Tecem aos sons da lira eternos carmes”. Num poema de *Lírica de João Mínimo*, o sujeito lírico assume um tom magistral dirigido “A um jovem poeta”¹⁰⁵. A tematização da vaidade do principiante, que ousa pensar poder exceder facilmente a tradição literária, recorre a elementos antigos que simbolizam a literatura, a sua inspiração (divina ou mímica a partir de outros textos) e a qualificação da poesia (vv. 1-5):

Não librado em dedáleas, ceras asas,
Ousaste o Pindo cometer dum voo,
E do olímpio cantor,
Sem medo ao vítreo pego,
Altíssimo emulaste o arrojo altivo.

Estes versos ecoam a ode 4.2 de Horácio¹⁰⁶, que o autor traduzirá em *Flores sem Fruto*¹⁰⁷: como este poema, “dedáleas”, “ceras asas” e “vítreo pego” ostentam os símbolos do mito de

¹⁰¹ A norte do Olimpo, a sudeste da Macedónia, na Trácia, situa-se a Piéria, cujas musas são frequentemente evocadas pelos poetas antigos (Sapph. fr. 55.5 PLF, Sólon fr. 1.2, Pi. P. 1.14, Lucr. 1.946, Cic. N.D. 3.54, Verg. Ecl. 3.85, Hor. Carm. 3.4.40 e Ars 405, Ov. Tr. 5.7.32, Fast. 4.222 e Met. 5.302.), mas sem expressão significativa no Romantismo português. O mito de Orfeu e o culto de Baco estão relacionados com este monte.

¹⁰² Umás vezes no cimo da montanha, outras no céu: Hor. Carm. 1.12.58 e 3.4.52, Prop. 2.1.19, Ov. Am. 1.2.39 e Met. 7.225, Verg. A. 4.694.

¹⁰³ Od. 6.42-45. Trad. Lourenço in Homero (2003: ad loc.): “a morada eterna / dos deuses: não é abalada pelos ventos, nem molhada / pela chuva, nem sobre ela cai a neve. Mas o ar estende-se / límpido, sem nuvens; por cima paira uma luminosa brancura”.

¹⁰⁴ Verg. Ecl. 10.11, Hor. Carm. 1.12.6 e Ov. Met. 7.225.

¹⁰⁵ Garrett (1853b: 60-62). É provável que o jovem poeta a que se alude seja o próprio Garrett anos atrás.

¹⁰⁶ Num texto de 1809, “Discurso Acerca de Horácio, e Suas Obras”, Filinto Elísio (2001 IX: 164) defendia que, “bem que Horácio proteste que não ousa calcar os profundos vestígios de Píndaro, pelos julgar muito arriscados, não deixa de Pindarizar às vezes, e tocar certas metas de sublime, que talvez não teria tocado o Grego Cisne”.

Dédalo e Ícaro; o arquitecto conseguiu sair com o filho do labirinto do Minotauro voando com asas coladas com cera. No entanto, durante o voo, inadvertidamente, Ícaro aproximou-se demasiado do sol, cujo calor fez derreter a cera, e caiu no mar, que tomou o seu nome¹⁰⁸. Passou por isso a configurar o arquétipo da violação do proibido, a transgressão e o fracasso, na criação artística como na vida¹⁰⁹. Provavelmente celebrizada por Garrett¹¹⁰, a metáfora será acolhida pela crítica romântica portuguesa. Na “Introdução” ao volume *Grinalda*, que reúne *Flores da Juventude*, de J. A. Sanches da Gama¹¹¹ e *Sensitivas*, de Augusto Sarmiento, ambos poetas principiantes, A. A. da Fonseca Pinto (1860: vi) faz o paralelo: “Assim como a águia, quando sai do ninho, não se eleva logo às nuvens, nem encara de pronto, face a face, os raios do sol, seus voos são a princípio curtos e rasteiros; igualmente o génio há mister criar-se e aperfeiçoar-se primeiro para, seguro e firme, fitar desassombrado o sol da glória, e não dar, novo Ícaro, derretendo as asas, nome infeliz às ondas do mar”. Manuel Pinheiro Chagas (1866: 360) denunciara plágios e mentiras de Teófilo Braga, identificando-o com um “pobre Ícaro” que “desprende o voo e quis aproximar-se do sol”, acabando por cair de forma “tanto mais desastrosa, quanto o voador infeliz nem teve a honra de *dar nome aos mares*”. Quando, a propósito de Tomás Ribeiro, trata da poesia romântica (a que chama “moderna”), Chagas (1867: 237) servir-se-á da mesma alegoria para defender que a audácia do Romantismo “não temeu nem a sorte de Ícaro, nem o destino de Faetonte”.

A recusa dos “numes de Ascreu”

Já sem se preocupar com os perigos ou dificuldades da chegada ao Pindo, no poema “Invocação”, João de Lemos recorre igualmente ao imaginário de natureza metonímica que identifica esta toponímia com as Musas e, por conseguinte, estes seres com a poesia clássica. O texto, que tem vindo a ser entendido como proposta poética d’*O Trovador*¹¹², recupera princípios literários de testemunhos de Almeida Garrett, sobretudo em *Dona Branca*, como

¹⁰⁷ Os primeiros versos de “O Génio de Píndaro”, estudado em Nobre (2010: 137-139), são: “Quem atrevido quer lutar com Píndaro, / Fia-se em asas que pegou com cera / A arte dedálea — e há-de ir dar seu nome / Ao vítreo pego”.

¹⁰⁸ O Ikario Pelagos situa-se no Mar Egeu, entre a ilha de Icária e Quios. Ovídio, nas *Metamorfoses* (8.183-235), conta o mito com pormenor.

¹⁰⁹ Na versão ovidiana, foi por desleixo e não por ousadia que se aproximou do sol. Em Horácio surge uma imagem extremada de uma atitude de desafio.

¹¹⁰ Em 1864, Júlio Dinis (1980b: 186) escreverá no *Jornal do Porto*: “Dos imitadores de Píndaro, dizia Horácio, segundo eu vejo numa tradução de Garrett — não vão agora julgar que eu sei latim — ‘que se fiavam em asas que tinham pegado com cera e que, novos Ícaros, viriam a ter a sorte deste’”.

¹¹¹ Pai do simbolista Eugénio Sanches da Gama.

¹¹² O primeiro número d’*O Trovador* foi impresso em Maio de 1844, o último em 1848, ano em que foi publicado em volume (Coimbra: Impr. E. Trovão); 2.^a ed. 1853 (Leiria: Tip. Leiriense). Morna (1987), Morna (1997: 559-561) e Morna (2005).

se pode depreender da comparação entre este poema e “Invocação”, nomeadamente na renúncia do tema da Grécia por motivos de natureza religiosa: os mitos gregos são ficções (Garrett v. 1; Lemos v. 25) daquela civilização “cultu” (Garrett v. 2) e “velha” (Lemos v. 25); o poeta renuncia (Garrett v. 13) ou renega (Lemos v. 27) os “numes d’Ascreu¹¹³” (Garrett v. 1; Lemos v. 26) porque louva outro altar (Garrett v. 15; Lemos v. 29).

Pela sua própria condição celestial, o “Arcanjo” que João de Lemos escolhe cantar é um ser alado, de “dedos de carmim”, que habita a “etérea mansão”. Denunciando opulência e brilho, as suas asas são “d’ouro e prata, / Com cerúleos listões de puro esmalte!”. Sendo a poesia o seu atributo¹¹⁴, o sujeito faz uma sucessão de pedidos em favor do poeta (com quem é possível identificar-se¹¹⁵). O primeiro é que o arcanjo toque no símbolo da poesia, a lira, nela pousando, vibre as cordas do instrumento e lhe empreste sons (começa a construir-se a ideia de o homem só pode aceder à poesia — divina — por empréstimo¹¹⁶).

Sugerindo o ritmo do compasso métrico com a cadência das ondas, o arcanjo pode ainda conceder qualidade formal ao poema criado pelo trovador: “as loiras ondas / Dos teus golfões de mel¹¹⁷ banhem seus versos” (vv. 7-8). Finalmente, o arcanjo da poesia determina a virtude da poesia e dos seus temas, motivo por que o sujeito lhe faz o último conjunto de súplicas: “Engrinalda-lhe a fronte coas papoilas, / Que nos campos do céu à noite brotam” (vv. 9-10); “dá-lhe um carinho, / Num beijo inspiração, noutro ardimento!” (vv. 11-12); “Teu hábito coas brisas lhe cicie / Na grenha da floresta amenos carmes” (vv. 13-14). Na verdade, “papoilas”, “ardimento” e “amenos carmes” parecem insinuar uma poesia singela, despretenhiosa, de temática amorosa, como se verá ser também o tipo de poesia que desejavam Calímaco e os poetas augustanos, ainda que num contexto diferente (Cap. 4, *infra*). Além disso, importa salientar que o poeta não deixa de ter como símbolo a lira, dedilhada por uma divindade que lhe inspira o canto, pelo toque, pelo beijo ou pelo sopro. Demonstra simultaneamente o desejo de consagração pela coroação com flores: não são os louros apolíneos ou as violetas das musas, mas são as papoilas, flores espontâneas dos campos, também símbolo de Deméter (*Dic. Símb.* “Dormideira”).

A consagração da escrita ao ente alado da tradição judaico-cristã justifica o prolongamento do campo semântico de “arcanjo”, pois esta nova poesia não cantará assuntos mito-

¹¹³ O ascreu é, recorde-se, Hesíodo (v. *supra*).

¹¹⁴ Só no v. 20 se lê “arcanjo”; nas restantes menções (vv. 1, 7, 20) é invariavelmente dito “arcanjo da poesia”.

¹¹⁵ O trovador é um jovem (“fronte juvenil”) a quem o processo fisiológico da inspiração permite escrever: “Ou por físgas de penha alcantilada / Um rígido cantar lhe assopre o vento!” (vv. 15-16).

¹¹⁶ Maria Felicidade do Couto Browne (1854: 91) identifica essa dádiva com o estro, que define assim: “O estro é fogo ardente; É o elo refulgente / Que nos une ao Criador”.

¹¹⁷ A utilização do mel como elemento que traz a doçura à poesia foi já tratada (Cap. 1, *supra*).

lógicos ou pagãos, entregando-se por completo a uma religiosidade cristã¹¹⁸. Como prece final, o sujeito lírico repete o pedido: “vem poisar-te / Na lira ao Trovador” (vv. 23-25), a quem se atribui o adjetivo “ousado” porque “enjeita / Essas loucas ficções da velha Grécia, / Quebra numes d’Ascreu, Musas despreza, / Renega antigas leis, descrê do Olimpo” (vv. 24-27). No movimento contrário a este de afastar de si, o trovador acolhe o arcanjo “por Musas”, “por crença o Eterno, / O mundo por altar, os céus por templo!” (vv. 28-29).

Datado de 1843, “Invocação” é, como se disse, o poema inaugural d’*O Trovador*, estreado em 1844. Em 1858, a composição viria a ser incluída, muito alterada, no volume I (*Amores e Flores*) do *Cancioneiro* (1858-1867), de João de Lemos, que também inicia. Importa registar modificações introduzidas, pois elas revelam um afastamento relativamente àquilo que Álvaro Manuel Machado (1999: 16) chamou “mito literário coimbrão”. Atendendo ao contexto da génese do poema e da sua republicação quinze anos depois, é natural que o autor tenha procurado uma nova expressão que o desligasse do Mondego e de Inês de Castro, universalizando, por assim dizer, a mensagem. Coincidentemente, as variações feitas especificam o programa poético romântico de João de Lemos: se na versão de 1844 já era visível a lição de Garrett pelo eco de *Dona Branca*, em 1858 o poeta continua a mostrar-se favorável à doutrinação do autor do *Romanceiro*, sobretudo dos aspectos expostos nos prefácios desta obra, acentuando a mensagem garrettiana. A naturalização da poesia é irreprimível, desvinculando-se de modo mais peremptório do imaginário antigo, reforçado pelo facto de se declarar num dos versos acrescentados no *Cancioneiro* (vv. 26-28):

Deixa Elísios, Parnasos, Hipocrenes,
Bebe do pátrio amor nas pátrias fontes,
Ama o sol da sua terra, os montes dela

Pelo contraste com a naturalização, o repúdio da Antiguidade torna-se ainda mais nítido pela nomeação dos seus locais míticos (efeito de acumulação). Um desses locais é o Parnaso, “íngreme montanha vestida de bosques”¹¹⁹ situada na Fócida, a norte do golfo de Corinto, em cujo sopé fica Delfos, não longe do Pindo, nem do local onde Édipo matou Laio (S. *O.R.* 475). Aí corre a fonte Castália¹²⁰, do nome da ninfa que se atirou à água para escapar à perseguição de Apolo. Quem quisesse consultar o oráculo de Apolo em Delfos teria de se purificar

¹¹⁸ A poesia é mistério: “ao Trovador então lhe esparge / As mil chaves, que tens d’abrir mil cofres / Ou da terra, ou do mar, do céu, do inferno!” (vv. 20-22)

¹¹⁹ Hom. *Od.* 19.431. Trad. Lourenço in Homero (2003: *ad loc.*).

¹²⁰ Verg. *G.* 3.293; Hor. *Carm.* 3.4.61

nestas águas. As irmãs da Catália são as Musas¹²¹. Apesar de não haver mais mitos do que estes associados ao local, Parnaso passou para as literaturas modernas como símbolo mítico onde vivem os poetas e a poesia. A uma colectânea poética chama-se igualmente Parnaso (Garrett compilou um *Parnaso Lusitano de Poesias Selectas* em 1826 e Teófilo Braga reuniu o *Parnaso Português Moderno* em 1877).

Os servidores das musas

Pierre Grimal (1999 *s.u.* “Musas”) lembra que “[a]s Musas não têm um ciclo lendário específico”, aparecendo, porém, nas festas dos deuses (casamento de Tétis com Peleu e de Cadmo com Harmonia, por exemplo). A atribuição a cada uma das Musas de uma arte data da época alexandrina, mas não é consistente em todos os autores¹²². São elas: Clío¹²³, Euterpe¹²⁴, Talia¹²⁵, Melpómene¹²⁶, Terpsícore¹²⁷, Erato¹²⁸, Polímnia¹²⁹, Urânia¹³⁰ e Calíope¹³¹, considerada a mais importante¹³². Os poetas antigos dizem-nas *ιοστεφάνος*, ou seja, “coroadas de violetas”¹³³; Baquilídes¹³⁴, o “rouxinol de Ceos” (B. 3.98), refere ainda as tranças violetas (B. 3.71), tal como Píndaro (*P.* 1.2), que menciona adicionalmente a funda cintura (*P.*

¹²¹ Mart. 4.14.1. O adjectivo *castalius* (OLD *s.u.*) significa “da Catália”, isto é, “de Apolo ou das Musas” ([Tib.] 3.1.16, Prop. 3.3.13 e Ov. *Am.* 1.15.36).

¹²² Sobre a recepção das figuras das Musas, v. Söffner (2010).

¹²³ Musa da história, os seus símbolos são a coroa de louros “tendo na mão direita uma trombeta, e na esquerda um livro” (Chompré 1858 *s.u.* “Clío”).

¹²⁴ Musa da música e da flauta, que inventou. Com uma coroa de flores, é representada “tendo junto a si papéis de solfa, uma flauta, boés e outros instrumentos da música” (Chompré 1858 *s.u.* “Euterpe”).

¹²⁵ Musa da comédia e da poesia lírica: “Representa-se na figura de uma donzela, coroadada de hera, com uma máscara na mão, e calçada com borzeguins” (Chompré 1858 *s.u.* “Talia”).

¹²⁶ Musa da tragédia, a sua figuração típica é “uma donzela com ar sério, vestida sumptuosamente, calçada com coturnos, tendo ceptros e coroas em uma mão, e um punhal na outra” (Chompré 1858 *s.u.* “Melpómene”). Horácio associa-a à poesia lírica (*Carm.* 1.24.3, 3.30.16, 4.3.2).

¹²⁷ Musa da poesia ligeira, da música e da dança. Coroadada com grinaldas, é figurada “com uma harpa na mão, e vários instrumentos de música à roda de si” (Chompré 1858 *s.u.* “Terpsícore”).

¹²⁸ Musa da poesia lírica (amorosa, coral), a sua representação típica figura-a “coroadada de mirto e de rosas, tendo em uma das mãos a lira, um arco de tocar instrumentos na outra, e ao pé de si um pequeno Cupido com asas, seu arco e aljava” (Chompré 1858 *s.u.* “Érato”).

¹²⁹ Mãe de Orfeu, Platão di-la ainda mãe de Eros; era a Musa da retórica, também se lhe consagra a pantomima, a música, a geometria e a história. Terá inventado a lira e descoberto a agricultura. Coroadada de pérolas, surge figurada “de branco, sempre com a mão direita em acção de declamar, e tendo um ceptro na esquerda” (Chompré 1858 *s.u.* “Polímnia”).

¹³⁰ Musa da astronomia, surge representada “com roupas azuis, coroadada de estrelas, sustentando um globo com ambas as mãos, e rodeada de muitos instrumentos de matemática” (Chompré 1858 *s.u.* “Urânia”).

¹³¹ Musa da poesia e da eloquência, é apontada como mãe das Sereias (em alternativa, é indicada Terpsícore). Os seus símbolos são coroa de louros, grinaldas, “uma trombeta na mão direita, e na esquerda um livro, e junto dela outros três, que são a *Iliada*, a *Odisseia* e a *Eneida*”, diz Chompré (1858 *s.u.* “Calíope”). Ovídio (*Met.* 5.339-340) descreve-a com o cabelo preso com hera e a tanger a lira e a cantar.

¹³² Hes. *Th.* 77-79. Grimal (1999 *s.u.* “Musas”) informa que “[h]avia ainda outros grupos de Musas em outras regiões. Por vezes, são apenas três, como as Cárites, nomeadamente em Delfos e em Sicon. Em Lesbos, existia um culto prestado a Sete Musas”.

¹³³ Em grego, *ἰὼν*. Cf. Baquilídes, 5.4. Na poesia grega arcaica, aparece coroadada de violetas, além das musas, Afrodite (HH 5.15, Sol. 11.4); na *Antologia Palatina*, as Graças (8.127).

¹³⁴ Poeta natural de Ceos (séc. VI-V a. C.). Trad. em Lourenço (2006b: 80-83).

1.12). A violeta é a cor do manto de Apolo: simboliza “temperança”¹³⁵, “lucidez”, “acção reflectida” e “equilíbrio entre a terra e o céu, os sentidos e o espírito, a paixão e a inteligência, o amor e a sabedoria”; “a passagem outonal da vida para a morte, a *involução*”¹³⁶.

Os elementos e símbolos que se foram associando às Musas (incluindo a já referida elevação das moradas) sugerem pureza e sacralidade, ou seja, um divórcio entre o humano mortal e o divino que vive para sempre, apenas atenuado por alguns seres terrenos¹³⁷. De facto, diz-se na *Teogonia*, ao poeta predestinado (*Th.* 82), ἐπὶ γλώσση γλυκερὴν χεῖουσιν ἔερσην, / τοῦ δ’ ἔπε’ ἐκ στόματος ῥεῖ μείλιχα: οἱ δέ τε λαοί¹³⁸. Sem o declarar, insinua-se que o próprio Hesíodo é um desses poetas, pois, conforme se viu, ele foi por elas agraciado. Os eleitos ficam com a aptidão de proferir oráculos (*Th.* 85-86), acalmar querelas (*Th.* 87) e evidenciar-se na oratória (*Th.* 88-90); o poeta, reverenciado como um deus, sobressai no meio da turba (*Th.* 91-92):

τοίη Μουσάων ἱερὴ δόσις ἀνθρώποισιν.
ἐκ γάρ τοι Μουσέων καὶ ἐκηβόλου Ἀπόλλωνος
ἄνδρες αἰοιοὶ ἔασιν ἐπὶ χθόνα καὶ κιθαρισταί,
ἐκ δὲ Διὸς βασιλῆες: ὃ δ’ ὄλβιος, ὃν τινα Μοῦσαι
φίλωνται: γλυκερὴ οἱ ἀπὸ στόματος ῥεῖ αὐδὴ.¹³⁹

Sacerdote das Musas (*Th.* 100: Μουσάων θεράπων), ao poeta é ainda concedida a capacidade de consolar o ouvinte do luto que o assola, dado o carácter do seu canto¹⁴⁰. Na verdade, os poetas, defende Horácio (*Carm.* 2.13.21-40), cantam palavras dignas do silêncio sagrado (*sacro digna silentio*) de quem ouve, têm a capacidade de fazer embeber o vulgo nas histórias que narram. Ao mesmo tempo, são poemas que deixam a Hidra de Lerna enfeitiçada (*stupens*). O encantamento estende-se a Prometeu e Tântalo¹⁴¹, que, por causa do doce som (*dulci sono*), se esquecem dos tormentos (*laborum*).

¹³⁵ A ametista, de tonalidade semelhante, também simboliza a temperança (*Dic. Símb. s.u.* “ametista”).

¹³⁶ *Dic. Símb. s.u.* “Violeta”. Com o Cristianismo, tornou-se a cor da Paixão e do luto.

¹³⁷ São as Musas que concedem a Horácio as suas capacidades poéticas, a ponto de ele se dizer capaz de tocar as estrelas (*Carm.* 1.1.33-36).

¹³⁸ *Th.* 83-84. Trad. Pinheiro in Hesíodo (2005: *ad loc.*): “derramaram-lhe sobre a língua um doce orvalho / e dos seus lábios escorrem palavras doces como o mel”.

¹³⁹ *Th.* 93-97. Trad. Pinheiro in Hesíodo (2005: *ad loc.*): “Este é o dom sagrado das Musas aos homens. / Porque das Musas e de Apolo que atira ao longe / têm origem na terra aedos e citaristas, / e, de Zeus, os reis. Feliz, então, aquele a quem as Musas / prezam; a esse corre-lhes dos lábios uma voz doce”.

¹⁴⁰ Em *Teogonia*, o poeta roga às Musas olímpicas que lhe concedam um canto comemorativo das divindades que habitaram na Terra (*Th.* 104-115). A invocação às Musas em *Trabalhos e Dias* será feita às Piérides (*Hes. Op.* 1).

¹⁴¹ Cf. Cap. 8, Sec. IV.

Os poetas pretendem, assim, associar-se a estas divindades, chamando-as para junto de si, criando com elas relações de amizade. Teócrito¹⁴² chama-lhes φίλαι quando, ao iniciar o seu canto, solicita: Ἀρχετε βουκολικᾶς Μοῖσαι φίλαι ἄρχετ' αἰοιδᾶς¹⁴³; ao terminá-lo pede-lhes: λήγετε βουκολικᾶς Μοῖσαι ἵτε λήγετ' αἰοιδᾶς¹⁴⁴. Se as Musas são a força impulsionadora do canto, a proximidade com elas é uma das condições do poeta: Baquilides (5.191-192) declara-se “servo das doces / Musas” e Arquíloco o seu cultor (ἐπιστάμενος¹⁴⁵); Calímaco (*Aet.* 1-2) critica aos Telquínios a ignorância e o facto de não serem amigos das Musas; Propércio (3.2.15) diz que as Musas são suas *comites* (“companheiras”), observando que Calíope não está cansada (*defessa*) das danças (*choris meis*, v. 16); Horácio, por seu lado, considera-se *Musis amicus* (*Carm.* 1.26.1).

O deus poeta

Compreendida como religião, a poesia tem ainda sacerdotes e locais de culto. Estas figurações e espaços tanto podem ser mitológicos como históricos, ou seja, o culto pode ser prestado não a um deus mas a um escritor precedente, i.e., inscrever-se numa tradição literária concreta. Assim, quando Propércio (3.1) pede aos manes de Calímaco o privilégio de entrar no seu bosque (vv. 1-2), compara-se a sacerdote de pura fonte (*puro de fonte sacerdos*, v. 3) e acrescenta, como promessa, *Itala per Graios orgia ferre choras*¹⁴⁶, ou seja, transpor para ritmo grego cerimónias religiosas de Itália. Deste modo, cria-se em torno de Calímaco um ritual de devoção. Questionam-se os numes acerca dos mistérios, numa sucessão de perguntas que sugerem, cada uma delas, uma metáfora: a gruta, que serve de caixa de ressonância para afinar o canto (*carmen*) de modo que se torne elegíaco¹⁴⁷, representa o espaço fechado, misterioso e aparentemente inacessível em que se pratica a poesia¹⁴⁸; nela se entra através de uma métrica específica, como a ambiguidade semântica de *pedes* (pé métrico ou membro da anatomia) insinua (v. 6: *quoue pede ingressi?*); finalmente, insiste-se na imagem da fonte e da pureza da água que dela emana (v. 6: *quamue bibistis aquam?*). A acção de beber dessa água

¹⁴² Séc. III a. C., poeta bucólico (Lourenço 2004: 69-75).

¹⁴³ Theoc. 1.64; trad. Lourenço (2006: 157): “Começai o canto bucólico, Musas amadas, começai a cantar!” Este verso encontra-se repetido catorze vezes até ao v. 122.

¹⁴⁴ Theoc. 1.127; trad. Lourenço (2006: 159): “Parai o canto bucólico, Musas, parai de cantar”. Verso repetido três vezes até ao v. 142.

¹⁴⁵ Archil. fr. 1: “Eu sou (...) / dos suaves dons das Musas o cultor” (trad. Jesus in Arquíloco 2008: 55). Este vocábulo provém de ἐπιστάμαι, etimologicamente relacionado com ἐπιστήμη.

¹⁴⁶ Prop. 3.1.4; cf. Hor. *Carm.* 3.30.13-14.

¹⁴⁷ O verbo *tenuare* (“afinar”) evoca etimologicamente o adjectivo *tenuis* (utilizado no v. 8), que, tal como *leuis*, caracteriza o género lírico, sobretudo em articulação com *gravis* (“pesado, solene”), aplicado à poesia épica.

¹⁴⁸ Prop. 3.1.5: *quo pariter carmen tenuastis in antro*. Em Prop. 3.3, fala-se em *antra* (v. 25) e *spelunca* (v. 27), com um sentido próximo deste.

recupera, uma vez mais, a ideia da interiorização de modelos, desta vez por ingestão (Cap. 1, Sec. I).

Recusando fazer versos sobre batalhas (isto é, escrever poesia épica), Propércio (3.1) deseja a fama na celebração do amor¹⁴⁹, polindo finamente os seus versos (*exactus tenui pumice uersus*, v. 8), como forma de elevação até ao sublime (v. 9). Neste trecho, importa salientar que o sujeito menciona a Musa nascida de si próprio (*a me / nata ... Musa*, vv. 9-10), o que o inscreve inequivocamente enquanto ser criador e semidivino, identificação que aparenta ser inovadora relativamente às concepções de literatura que foram até aqui identificadas. Noutro poema, o poema lamenta a falta de jeito para cantar a história de Roma e da sua fundação (Prop. 4.1.55-60), mas ainda assim não consegue evitar fazê-lo. A esse propósito, fala do seu estro como um *paruus sonus* (v. 58), mas provém-lhe do peito (*e pectore*, v. 59), ou seja, considera que a poesia nasce (*fluxerit*, v. 60), como um rio (embora *exiguus*, v. 59).

Ao deixar a outros poetas a celebração dos feitos militares de Roma, Propércio (3.1.15-16) propõe uma poesia trazida do monte das Irmãs (i.e., das Musas) por uma *intacta uia* (v. 18). Roga às Pegásides¹⁵⁰ *molliā sēta* — de novo, um adjectivo que num contexto qualifica outra realidade pode ser atribuído à sua poesia. O êxito que ambiciona é metaforizado na imagem, tipicamente romana e de âmbito militar, do cortejo triunfal, em que o indivíduo que recebe o aplauso segue por entre a multidão num carro puxado por cavalos: *et mecum in curru parui uectantur Amores, / scriptorumque meas turba secuta rotas*¹⁵¹. A acompanhar o poeta neste veículo vão, personificados, pequenos amores, ou seja, a temática dos seus versos; atrás dele, percorrendo o seu trilho, uma turba de poetas, os seus imitadores, ou, como ele sugere (v. 13), concorrentes. As metáforas que sustentam a imagem permitem-lhe ainda dirigir-se a eles a fim de os questionar por que motivo o seguem em vão (*frustra*, v. 13) e, em tom de conselho, adianta: *non datur ad Musas currere lata uia*¹⁵².

A imagem do estreitamento do caminho (com que concordam figurações similares, como a fonte ou o rio) concilia a representação do conhecido com a da novidade: o espaço

¹⁴⁹ Hor. *Carm.* 1.6 considera-se pequeno para celebrar grandes feitos porque as guerras com que lida são batalhas de amor, dinamizando o tópico das *rixae amoris*.

¹⁵⁰ Segundo o mito, foi com um coice que Pégaso fez brotar a fonte de Hipocrene. Pegásides são as musas dessa fonte.

¹⁵¹ Prop. 3.1.11-12. Trad. Alberto in Propércio (2002: *ad loc.*): “Comigo são levados no carro os pequeninos Amores / e uma multidão de poetas segue as minhas rodas.” Em 1.3.21, Propércio menciona a *inuīda turba* (“turba invejosa”).

¹⁵² Prop. 3.1.14. Trad. Alberto in Propércio (2002: *ad loc.*): “Não é permitido correr para as Musas por uma estrada larga”. Em 4.1.71, Hóros há-de perguntar ao poeta para onde vai apressadamente (*ruis*), ele que é *imprudens* (desprovido de prudência, atrevido) e sem habilidade de predizer os destinos (*dicere fata*).

inexplorado, mal conhecido, que o poeta desvenda e revela com a sua perícia, coincide com o pioneirismo e criatividade na produção poética. Trata-se de um gesto exploratório típico da poesia grega helenística, que tem a vantagem de, em simultâneo, dinamizar os conceitos interactivos de novidade / lugar-comum e de imitação / plágio. São estas, afinal, as reivindicações do Romantismo português, como se vai ver adiante.

Capítulo 4.

TEMA E NOVIDADE DA POESIA

A orientação divina e os trilhos poéticos

O poeta é livre de escolher o que quer cantar. Todavia, não são raros os poemas em que se encena um encontro com uma entidade divina que condiciona essa opção¹⁵³. Uma vez que o tema determina o género em que o poeta se exprime (em resultado do respeito pelo decoro), os argumentos apresentados variam entre a capacidade e a impossibilidade de cantar certos assuntos: o poeta vocacionado para a celebração do amor dificilmente poderá escrever sobre feitos guerreiros, históricos ou lendários¹⁵⁴ — assim, quem está talhado para a elegia não compõe poemas épicos. Em Ovídio, este constrangimento apresenta uma figuração vívida, de onde não está ausente um componente humorístico, quando diz que foi Cupido que lhe roubou um pé (com o sentido de “unidade métrica”):

*Arma graui numero uiolentaque bella parabam
edere, materia conueniente modis.
par erat inferior uersus — risisse Cupido
dicitur atque unum surripuisse pedem.*¹⁵⁵

Já Propércio, lamentando que Cupido não lhe dê descanso, confessa:

*non ego, sed tenuis uapulat umbra mea.
quam si perdideris, quis erit qui talia cantet,
(haec mea Musa leuis gloria magna tua est),
qui caput et digitos et lumina nigra puellae,
et canat ut soleant molliter ire pedes?*¹⁵⁶

Neste contexto, *mea Musa* exprime claramente a própria obra. Deve realçar-se que, uma vez adjectivada de *leuis*, a obra fica implicada na classificação da poesia elegíaca (Barchiesi 2011: 519).

¹⁵³ Como se aludiu a propósito do contacto de Hesíodo e Calímaco com as Musas no monte Hélicon.

¹⁵⁴ Recorde-se que, na teoria socrático-platónica (Pl. *Ion* 534c), o poeta inspirado ficava apto para cultivar apenas um género, enquanto ao poeta treinado pela técnica era possível produzir textos de outras naturezas (Cap. 1, *supra*).

¹⁵⁵ Ov. *Am.* 1.1.1-4. Trad. André in Ovídio (2006: *ad loc.*): “Armas, em ritmo pesado, e combates violentos, estava eu prestes / a cantá-los — o assunto assentava bem no metro; / era igual o segundo verso [ao primeiro]; Cupido soltou uma gargalhada, / diz-se, e surripou-lhe um pé”.

¹⁵⁶ Prop. 2.12.20-24. Trad. Pimentel in Propércio (2002: *ad loc.*): “Não sou eu, mas sim a minha ténue sombra que recebe os teus golpes. / Se a destruíres, quem haverá que cante poemas assim, / (Esta minha Musa singela é a tua grande glória), / E que cante a cabeça, os dedos, e os olhos negros / Da minha amada, e como costumam deslizar graciosamente os seus pés?”

São, porém, mais comuns os encontros do poeta com Apolo ou com as Musas, em composições de tradição helenística, que por sua vez converge na poesia hesiódica (Cussett 2011: 454-465). Com efeito, num epigrama¹⁵⁷ famoso, Calímaco declara de forma exuberante que detesta (ἐχθαίρω) o poema cíclico¹⁵⁸ e não lhe agrada (οὐδὲ χαίρω) caminhar por um trajecto (κελεύθω) demasiado percorrido (πολλοὺς φέρει). Nos versos finais do “Hino a Apolo”¹⁵⁹, o mesmo Calímaco reproduz as palavras que a Inveja dirigiu a este deus, protestando não ser do seu agrado (οὐκ ἄγαμαι) o aedo cujo canto tem as dimensões de um mar (ὅσα πόντος). Apolo prolonga a metáfora da água e responde que, sendo grande a corrente (ῥόος) do rio, nas suas águas há também muita lama e porcaria. No entanto, o deus esclarece que as abelhas¹⁶⁰ levam a Deméter apenas um fluido especial¹⁶¹ que nasce de uma fonte sagrada (πίδακος ἱερῆς).

Noutro texto (prólogo dos *Aetia*¹⁶²), Calímaco lamenta as críticas que os Telquínios¹⁶³ lhe dirigem por ele não escrever um poema extenso e de assunto guerreiro e histórico. Assume a sua preferência por outro tipo de poesia, declarando sugestivamente: “desenrolo a poesia / aos bocadinhos, como uma criança”¹⁶⁴. Confessa-se “poeta de poucos versos” (ὀλιγόστιχος, v. 9) e nomeia Mimnermo¹⁶⁵ como modelo de doçura (γλυκύς, v. 11), que transpõe os seus “versos finos” (λεπτόν, v. 11). A poesia deve, pois, medir-se pela arte (τέχνη) e não pela amplitude (vv. 17-18). Aliás, noutro fragmento, de que se desconhece o contexto, admitia: “Um grande livro é um grande mal”¹⁶⁶. Deixa a outros o canto “retumbante de grandes proporções” (μέγα ψοφέουσιν αἰοιδῆν), comparado a um trovão (βροντᾶν), lembrando que Apolo recomendou que a sua Musa se mantivesse “delgada” (λεπταλέην). O deus deu ordens claras quanto aos temas que podia cantar, afastando-se da banalidade, escolhendo trilhados desconhecidos:

¹⁵⁷ *Epigr.* 28.1-2; trad. Pereira (2009: 483).

¹⁵⁸ A expressão é ποίημα κυκλικόν e diz respeito a poesia épica, organizada em ciclos, à imitação de Homero (Lourenço 2004: 122).

¹⁵⁹ *Call. Ap.* 105-112; trad. Lourenço (2004: 123).

¹⁶⁰ Na ode 4.2, em que compara Píndaro a um cisne que voa pelas nuvens altas (vv. 25-26), Horácio, pelo trabalho constante em torno das suas composições, diz-se também uma abelha (v. 28).

¹⁶¹ No original, ὀλίγη λιβάς (v. 112). Ao contrário da sujidade da corrente, este fiozinho é “puro e imaculado” (καθαρή καὶ ἀχράαντος, v. 111).

¹⁶² Usa-se o texto de Hopkinson (2002). Acosta-Hughes e Stephens (2002) oferecem uma rigorosa análise filológica do poema.

¹⁶³ Chamados “ignorantes” (νήιδες) e “não amigos das Musas” (Μούσης οὐκ φίλοι), como antes se disse.

¹⁶⁴ *Aet.* 5-6: ἔπος δ’ ἐπὶ τυτθὸν / ... παῖς ἄτε (trad. Lourenço 2004: 125).

¹⁶⁵ Natural de Cólofon (séc. VII-VI a. C.), foi o primeiro autor de elegias de tema amoroso e mitológico.

¹⁶⁶ Ὅτι Καλλίμαχος ὁ γραμματικὸς τὸ μέγα βιβλίον ἴσον ἔλεγεν εἶναι τῷ μεγάλῳ κακῷ, citado por Lelièvre (1973-1974).

... τόδ' ἄνωγα, τὰ μὴ πατέουσιν ἄμαξαι
 τὰ στείβειν, ἐτέρων δ' ἵχνια μὴ καθ' ὅμα
 δίφρον ἔλᾶν μὴδ' οἶμον ἀνὰ πλατύν, ἀλλὰ κελεύθους
 ἀτρίπτους, εἰ καὶ στεινότερην ἐλάσεις.¹⁶⁷

Em obediência à determinação de Apolo, Calímaco cria uma poesia para aqueles a quem agrada (ἵχον) o canto da cigarra, socorrendo-se da metáfora animal que alia fragilidade e delicadeza ao poder do canto eterno: ele prefere o ser pequeno (ἐλαχύς¹⁶⁸) dotado de asas (πτερόεις, v. 32), “para cantar alimentado pelo orvalho, orvalhado alimento proveniente / do éter divino”¹⁶⁹.

Fontes e grutas

Simultaneamente, exprime-se amiúde a metáfora dos modelos literários transformados em fontes de onde o poeta vai beber, aprendendo a sua arte na tradição. O tema da poesia que o poeta deve cultivar encontra expressão numa elegia (3.3) em que Propércio conta que, estando à sombra do Hélicon (*Heliconis in umbra*) a cantar feitos de reis, seguia o exemplo de Énio¹⁷⁰. O acto é, porém, interrompido por Apolo, que, surgindo com a *aurata lyra* (v. 14) e um plectro de marfim (v. 25), lhe diz:

*quid tibi cum tali, demens, est flumine? quis te
 carminis heroi tangere iussit opus?
 non hinc ulla tibi sperandast fama, Properti:
 mollia sunt paruis prata terenda rotis;
 (...)
 cur tua praescriptos euectast pagina gyros?
 non est ingenii cumba grauanda tui.*¹⁷¹

¹⁶⁷ Call. *Aet.* 25-28. Trad. Lourenço (2004: 125): “Mais ainda te ordeno isto: os caminhos que os carros não repisaram, / esses deverás trilhar; nem conduzas no encalço de outros / o teu carro por uma estrada larga; mas por sentidos nunca antes pisados, / mesmo que seja pelo caminho mais estreito, deverás conduzir a tua poesia”.

¹⁶⁸ No v. 32, sob a forma οὐλαχύς (crase com ὁ). O adjectivo ἐλαχύς relaciona-se etimologicamente com o latim *leuis* (Chantraine 1999 *s.u.* ἐλαχύς; Ernout-Meillet 2001 *s.u.* *leuis*), o que legitima interpretar-se o seu uso, neste contexto, como caracterizador da natureza do insecto e do género de poesia defendido.

¹⁶⁹ Trad. Lourenço (2004: 125). No original: ἵνα γῆρας ἵνα δρόσον ἦν μὲν ἀεῖδω / πρῶκιον ἐκ δίης ἥερος εἶδαρ ἔδων (vv. 33-34). Segundo a lenda transmitida por Platão (*Phaedr.* 259b-259d), as cigarras haviam sido homens que morreram de fome por descurem o alimento, arrebatados (ἐξεπλάγησαν) pelo prazer (ἡδονῆς) que a música lhes dava. Transformados em cigarras, as Musas concederam-lhes o privilégio de nunca precisarem de comida nem bebida. Na verdade, e contrariamente à moral da fábula, a cigarra alimenta-se apenas do suco de ramos e tem uma vida adulta de apenas cerca de mês e meio. No Cap. 5, *infra*, referem-se outras metáforas animais para exprimir o labor poético.

¹⁷⁰ Prolonga a metáfora da fonte, de onde o épico bebera. Note-se, todavia, o contraste, hiperbolizado pelo quiasmo, entre a pequenez da sua voz e a grandiosidade da fonte: *paruaque iam magnis admoram fontibus ora* (3.3.5: “e já tinha levado os pequenos lábios às grandes fontes”).

¹⁷¹ Prop. 3.3.15-18 e 21-22. Trad. Alberto in Propércio (2002: *ad loc.*): “Louco! O que é que tu tens a ver com um tal rio? Quem te ordenou / que tocases no género da poesia épica? / Aqui tu não deves esperar obter fama alguma, Propércio: / são os prados macios que devem ser trilhados pelas tuas pequeninas rodas / (...) / Por que

A imagem do poema (e, neste caso, *ingenium*) enquanto barco é comumente usada como representação dos perigos e incertezas que o mar (e a imaginação) esconde. Ao redireccionar o poeta para o caminho correcto, Febo garante-lhe a segurança (de sucesso e de fama).

Noutro poema, citando Apolo, insiste-se que é o deus quem o obriga a escrever sobre o amor (e na elegia ele deve assumir-se como modelo para outros), e não poesia bélica:

*at tu finge elegos, fallax opus: haec tua castra! —
scribat ut exemplo cetera turba tuo.*¹⁷²

O mesmo Propércio (3.3.29) irá encontrar as Musas numa gruta, onde estão também *orgia Musarum* (“objectos consagrados das Musas”):

*diuersaeque nouem sortitae iura Puellae
exercent teneras in sua dona manus:
haec hederas legit in thyrsos, haec carmina neruis
aptat, at illa manu textit utraque rosam.*¹⁷³

Dentro da gruta, Calíope confirma que o poeta deve contentar-se com os transportes dos níveis cisnes (3.3.39), abandonando para sempre as façanhas bélicas (vv. 40-46). Em contrapartida, profetiza:

*quippe coronatos alienum ad limen amantes
nocturnaeque canes ebria signa morae,
ut per te clausas sciat excantare puellas,
qui uolet austeros arte ferire uiros.*¹⁷⁴

A fonte de onde a Musa lhe dá de beber é a mesma que molha os lábios de Filetas¹⁷⁵, o que recupera a imagem do início da composição, fechando o círculo que compõe o poema (estru-

razão a tua poesia foi lançada para fora do percurso estabelecido? / A barca do teu talento não deve ser sobrecarregada”.

¹⁷² Prop. 4.1.135-136. Trad. Campos in Propércio (2002: *ad loc.*): “Escreve elegias, sedutora poesia — esse será o teu exército — / para que todos escrevam segundo o teu modelo”.

¹⁷³ Prop. 3.3.33-36. Trad. Alberto in Propércio (2002: *ad loc.*): “e as nove Donzelas, que obtiveram em sorte jurisdições diversas, / exercitam as delicadas mãos nas respectivas oferendas: / esta colhe hera para os tirsos, aquela adapta o canto às cordas da lira, / enquanto outra entrelaça grinaldas de rosas com ambas as mãos”. As *nouem Puellae* são as nove Musas.

¹⁷⁴ Prop. 3.3.47-50. Trad. Alberto in Propércio (2002: *ad loc.*): “Porque tu cantarás os amantes coroados de flores junto à soleira de uma porta alheia, / e os vestígios embriagados da sua fuga a meio da noite, / a fim de que, graças a ti, saiba atrair a si com encantamentos as jovens enclausuradas / aquele que quiser enganar com astúcia os maridos severos”.

¹⁷⁵ Tomado como modelo também por Ovídio, Filetas de Cós (séc. IV a. C.) foi um poeta e gramático alexandrino, conhecido preceptor de Ptolemeu II Filadelfo e de Teócrito.

tura associada à estética helenística): Propércio deve seguir poetas líricos como Filetas, e não aproximar-se da fonte de onde beberam épicos como Énio.

Noutra elegia (3.9), Propércio pergunta a Mecenas porque o incentiva à escrita, inaugurando (v. 3), uma vez mais, uma imagem estruturada na metáfora da viagem marítima: *non sunt apta meae grandia uela rati*¹⁷⁶. Recorda as artes que celebrizaram as figuras de Lisipo, Cálamis, Apeles, Parrásio, Mentor, Mis, Fídias e Praxíteles (vv. 9-16) e as capacidades desportivas de vencedores das corridas de cavalos ou a pé, distinguindo-se uns na paz e outros nas armas (vv. 17-19). Em síntese, *naturae sequitur semina quisque suae*¹⁷⁷. Louvando o exemplo de Mecenas¹⁷⁸, o sujeito da enunciação distingue entre *mare tumidum* e *flumen exiguum*:

*non ego uelifera tumidum mare findo carina:
tota sub exiguo flumine nostra mora est.*¹⁷⁹

Enumera assuntos de que não vai tratar¹⁸⁰, todos de âmbito militar e relacionados com a guerra de Tróia, numa clara sugestão calimaquiana, poeta que de facto vem a nomear:

*inter Callimachi sat erit placuisse libellos
et cecinisse modis, Coe poeta, tuis.*¹⁸¹

Recusa, assim, um tipo de poesia para acolher a tradição helenística do poema breve, com um ritmo melodioso, tendo o amor como tema, sem deixar de lado a lição etiológica do mesmo Calímaco, que há-de citar noutro poema¹⁸². É por isso que deseja que os seus versos venham a incendiar rapazes e raparigas (*haec urant pueros, haec urant scripta puellas*, v. 45), numa atitude que o impõe como um deus a quem se deve prestar culto (*meque deum clament et mihi sacra ferant*, v. 46).

¹⁷⁶ Prop. 3.9.4. Trad. Alberto in Propércio (2002: *ad loc.*): “Velas grandes não são adequadas ao meu barco”.

¹⁷⁷ Prop. 3.9.20. Trad. Alberto in Propércio (2002: *ad loc.*): “cada um segue as sementes da sua própria natureza”.

¹⁷⁸ Exemplo que Propércio pretende superar (v. 22). Na exposição, salientam-se metáforas náuticas (v. 30).

¹⁷⁹ Prop. 3.9.35. Trad. Alberto in Propércio (2002: *ad loc.*): “Eu não sulco o mar inchado num barco à vela: / o meu lento vaguear num pequeno regato é seguro”.

¹⁸⁰ O uso da *praeteritio* sublinha a importância daquilo que vai ser efectivamente tratado, por ser uma opção estética consciente e informada.

¹⁸¹ Prop. 3.9.43-44. Trad. Alberto in Propércio (2002: *ad loc.*): “Quanto a mim, bastar-me-á ter proporcionado prazer entre os livros de Calímaco, / e ter cantado, ó poeta de Cós, nos teus ritmos”.

¹⁸² Em 4.1.64, considera-se o Calímaco romano. No mesmo poema (v. 69), propõe celebrar tradições da sua pátria. Em 3.2.1-2, sugere: *Carminis interea nostri redeamus in orbem, / gaudeat ut solito tacta puella sono*: “Regressemos entretanto ao espaço circular da nossa poesia. / Alegre-se com a habitual melodia a minha donzela, por ela tocada” (trad. Alberto in Propércio 2002: *ad loc.*).

Em *Lírica de João Mínimo*, Almeida Garrett (1853b: 49-50) contará uma experiência semelhante em “Despedidas do Campo” (com data de 20 de Setembro de 1815). Considerando o meio rural como “ameno asilo” (v. 1) e “Solidão deliciosa” (v. 2), o enunciador antecipa a saudade dos momentos ali passados: a descrição dos momentos de que se vai recordar alia o espaço físico com o espaço interior do sujeito, configurando um *locus amoenus* sugerido pelas expressões já citadas e “doces horas” (v. 5), “Inocentes prazeres” (v. 6), “seio de paz gozei tranquilo” (v. 7). É neste ambiente edénico que situa um acontecimento concreto — a visita das Musas (vv. 9-16):

À sombra de tuas árvores viçosas
Veio a divina Euterpe
Dar-me a provar os meles venusinos;
Em tuas soledades
A musa austera que ao terror preside,
Na lira envolta em luto,
Os modos me ensinou que à Grécia culta
Lágrimas arrancavam.

O sujeito lírico prevê um sentimento semelhante num poeta (“Génio votado às musas”, v. 18) que futuramente venha a ter a mesma experiência naquele campo (vv. 17-24), cuja fama atrairá “de longe o peregrino” (v. 29). Deste modo, inscreve o espaço que abandona na mesma tradição religiosa em torno da Sabina e do Tíbur¹⁸³.

Longe do povo: o estranhamento

A cada um cabe, pois, ter consciência das suas limitações, seguir os conselhos dos deuses, deixando a outros tarefas de maior relevo. Esta distinção hierarquiza poetas, talentos e génios. A obra de Virgílio, por exemplo, é celebrada de forma pouco comum nos famosos versos de Propércio, em que este exorta:

*Actia Vergilium custodis litora Phoebi,
Caesaris et fortis dicere posse ratis,
qui nunc Aeneae Troiani suscitāt arma
iactaque Lauinis moenia litoribus.
cedite Romani scriptores, cedite Grai!
nescio quid maius nascitur Iliade.*¹⁸⁴

¹⁸³ Horácio foi agraciado por Mecenas com uma propriedade na Sabina e detinha uma quinta em Tíbur (Hor. *Carm.* 2.6.5).

¹⁸⁴ Prop. 2.34.61-66. Trad. Pimentel in Propércio (2002: *ad loc.*): “Que a Vergílio agrade poder cantar os litorais de Áccio / Guardados por Febo, e a poderosa armada de César, / Ele que agora faz reviver as armas do Troiano Eneias / E as muralhas erguidas nas praias de Lavínio. / Cedei o passo, ó escritores de Roma, cedei o passo, ó Gregos! / Está a nascer qualquer coisa maior do que a Iliada”.

Esta é uma atitude típica de *recusatio*, de larga expressão nos poetas augustanos, mas de origem helenística: diante da responsabilidade da empresa sublime de louvar a idade presente ou o passado ilustre do seu povo, escrevendo um poema épico, alguns autores preferem dedicar-se a temas mais consentâneos com as suas capacidades ou preferências, o que resulta, muitas vezes, na poetização do amor, da mulher e da sensibilidade amorosa, sob o tópico da modéstia¹⁸⁵.

Este poema de Propércio continua a comemorar a obra de Virgílio (depois da *Eneida*, fala-se das *Bucólicas* e das *Geórgicas*), passando seguidamente ao louvor de outros poetas (referidos pelos nomes das amadas que celebrizaram). Finalmente, o sujeito lírico refere-se a si próprio, revelando os seus propósitos:

*Cynthia quin etiam uersu laudata Properti,
hos inter si me ponere Fama uolet.*

Com efeito, ao afastar-se de poetas que se dedicaram a outros géneros, Propércio quer inscrever a sua obra na herança de Calímaco¹⁸⁶, como o próprio confia. Talvez seja isso que justifica a necessidade que o poeta sente de se afastar do vulgar, do povo ignorante, como se lê em veementes palavras de Propércio (*cui fugienda fuit indocti semita uulgi, / ipsa petita lacu nunc mihi dulcis aqua est*¹⁸⁷) ou em Horácio, num poema onde prevalece uma semântica de reverência religiosa. Na verdade, o poeta assume-se como ministro das Musas, ordenando silêncio perante o seu canto inaudito¹⁸⁸:

¹⁸⁵ Exemplos de *locus humilitatis* em Prop. 3.3, Verg. *Ecl.* 6, Hor. *Sat.* 2.1 e *Carm.* 1.6.

¹⁸⁶ Ao estudar a recepção da poética de Calímaco em Roma (na obra de Catulo, Horácio, Virgílio, Propércio e Ovídio), Alessandro Barchiesi (2011: 512) identifica como hesitações da poesia latina: “how to define, express, and control Hellenization; the relationship between poetry and politics or power; poetic careers, patronage, and public; the harmony and tension between programmatic statements and the poems themselves, as they are dynamically experienced and then remembered by readers”. Estas questões explicariam a fama de Calímaco na época augustana: “The use of Callimachean poetics typically raises questions about patronage, political agendas, and relationship to power”, assim como “creative appropriation through his own operations on Greek models such as Homer, the theater, philosophy, and early lyricists: those were canonical texts for the Romans, and they were able to recognize his art of variation and surprise.”

¹⁸⁷ Prop. 2.23.1-2. Trad. Pimentel in Propércio (2002: *ad loc.*): “Eu, que tive de fugir até dos caminhos do vulgar ignorante, / Agora sabe-me a doce a própria água tirada de uma cisterna pública”.

¹⁸⁸ Em parte, a novidade da poesia de Horácio (ou pelo menos um dos aspectos para os quais ele mais chama a atenção) tem que ver com aspectos formais e de adaptação dos metros gregos ao latim. Este poema abre, aliás, uma sucessão de poesias compostas em estrofe alcaica.

*Odi profanum uolgu et arceo.
Fauete linguis: carmina non prius
audita Musarum sacerdos
uirginibus puerisque canto.*¹⁸⁹

O poeta, proclamado “vate” (*Carm.* 1.31), usa aqui um tom e expressões próprias de um sacerdote para comunicar os mistérios dos iniciados e excluir os profanos, ou seja, os não iniciados que podem vir a macular a atmosfera sagrada. A ordem de silêncio apresenta um caráter solene¹⁹⁰, exigindo uma deferência augural que deve acompanhar o canto sublime do servidor das Musas que tem horror ao vulgo e à sua vozearia. Esse horror decorre de uma elevação divina e inscreve-se na prática da religião poética.

Não é sem humor que Eumolpo, personagem do *Satyricon*, de Petrónio, confessa que a poesia já iludiu muitas pessoas: *ut quisque uersum pedibus instruxit sensumque teneriorem uerborum ambitu intexuit, putauit se continuo in Heliconem uenisse*¹⁹¹. Assim, a poesia não está ao alcance de todos, havendo atributos prévios que habilitam o poeta a escrever: um deles é necessariamente o conhecimento da tradição literária (preceito expresso por meio de uma metáfora fluvial: *neque concipere aut edere partum mens potest nisi intrenti flumine literarum inundata*¹⁹²) e o outro o uso de palavras invulgares. Considero que esta atitude não se esgota no estímulo para afastar o povo da literatura: ela expande a defesa da concepção do objecto literário como potenciador do estranhamento, rejeitando o lugar-comum e a trivialidade.

A escolha das palavras é um assunto que preocupa Horácio, que no texto de Petrónio é citado textualmente. Na *Arte Poética*, sustenta que, antes de se optar por criar palavras, deverá procurar-se uma disposição engenhosa por forma que lhes sejam dados novos significados:

*In uerbis etiam tenuis cautusque serendis
dixeris egregie, notum si callida uerbum
reddiderit iunctura nouum.*¹⁹³

¹⁸⁹ Hor. *Carm.* 3.1.1-4. Trad. Falcão in Horácio (2008: *ad loc.*): “Odeio o vulgo profano, e mantenho-o longe; / guardai um silêncio sagrado: como sacerdote / das musas para virgens e rapazes odes / nunca antes ouvidas canto”.

¹⁹⁰ Com o sentido que aqui adquire, o verbo *faueto* é um termo específico de contextos religiosos (OLD *s.u.*).

¹⁹¹ Petr. 118. Trad. Leão in Petrónio (2005: *ad loc.*): “só porque alguém conseguiu alinhar as cadências de um verso ou entretecer um sentido mais delicado, ao dar uma volta ao texto, julga de imediato ter alcançado o Hêlicon”.

¹⁹² Petr. 118. Trad. Leão in Petrónio (2005: *ad loc.*): “a mente [não] poderá conceber e dar à luz se não tiver sido embebida no rio imenso da literatura”.

¹⁹³ Hor. *Ars* 46-48. Trad. Fernandes in Horácio (2012: *ad loc.*): “No arranjo das palavras deverás também ser subtil e cauteloso e magnificamente dirás se, por combinação, transformares em novidades as palavras mais correntes”.

Alguns destes princípios surgem também no terceiro livro da *Retórica* (1404b), onde Aristóteles defende que a solenidade do discurso lhe vem do desvio do sentido mais corrente das palavras, sendo conveniente adoptar uma linguagem que produza o já mencionado efeito de estranhamento (λέξις ξενική). Aristóteles considera que “as pessoas admiram o que é afastado, e aquilo que provoca admiração é coisa agradável”¹⁹⁴ (cf. Chklovskii 1987: 92). A poesia é o tipo de discurso onde esse efeito pode ser alcançado mediante maior número de recursos, dado que, pela sua própria natureza, “está mais afastada dos assuntos e das personagens de que o discurso trata”¹⁹⁵.

Diante do desígnio literário, nem sempre os poetas demonstram jactância de terem conseguido uma realização completamente nova. Em 1868, ao apresentar ao seu dedicatário os *Ensaio Poéticos*, Francisco Xavier da Silva (1868: 5) escreve que o livro não tem “belezas” “porque a mesquinhez das minhas habilitações literárias, não me permite que rasgue o misterioso véu, que envolve as musas e descortine os seus harmoniosos arcanos, a fim de me afastar da vulgaridade”. Esta apreciação poderá não estar inteiramente isenta de uma modéstia ficcionada, frequente no período romântico português¹⁹⁶, mas não deixa de ser significativa a sua tomada de posição, que antecipa críticas que lhe pudessem ser apontadas.

As situações descritas são, portanto, encenadas e não controlam a liberdade do poeta, que pode simplesmente valorizar o sentimento amoroso em prejuízo de aparatos militares de cavalaria, infantaria ou armada: com efeito, se, para alguns, estes assuntos são belos, para Safo¹⁹⁷, aquilo que se ama é superlativamente mais bonito. Anacreonte¹⁹⁸ fará uma declaração semelhante, ao confessar que não gosta de quem canta a guerra, mas de quem celebra o amor¹⁹⁹. Tanto Safo como Anacreonte perfilham, deste modo, um critério estético para a criação literária; Teócrito, por sua vez, verá na poesia um lenitivo para o sofrimento amoroso²⁰⁰.

¹⁹⁴ Arist. *Rh.* 1404b. Trad. Alexandre Júnior, Alberto e Pena in Aristóteles (2005: *ad loc.*). Também Longino (35) observa que os homens consideram digno de admiração o que é “fora do comum e extraordinário” (θαυμαστόν δ’ ὅμως αἰεὶ τὸ παράδοξον); trad. Oliveira in Longino (1984: *ad loc.*).

¹⁹⁵ Arist. *Rh.* 1404b. Trad. Alexandre Júnior, Alberto e Pena in Aristóteles (2005: *ad loc.*).

¹⁹⁶ Recorde-se exemplarmente *Amor de Perdição*, dedicado a Fontes Pereira de Melo: “Há-de pensar muita gente que V. Exa. não dá valor algum a este livro, que a minha gratidão lhe dedica, porque muita gente está persuadida que ministros de estado não lêem novelas. É um engano” (Castelo Branco 2007: 129).

¹⁹⁷ Sapph. 16.3-4 (trad. Lourenço 2006: 37).

¹⁹⁸ Poeta natural de Teos (séc. VI-V a. C.); v. Lourenço (2006: 36-41).

¹⁹⁹ Anacr. 2; cf. Castilho (1866: 25-36).

²⁰⁰ No Idílio XI, Teócrito certifica que junto das musas (Πιερίδες, v. 3, Μοῖσαις, v. 6) se encontra uma fórmula medicinal para a cura do amor (ἔρωτα, v. 1). Chama-lhe, por isso, fármaco (φάρμακον, v. 1), unguento (ἔγχριστον, v. 2), pó (ἐπίπαστον, v. 2), remédio (κοῦφον, v. 3), reconhecendo, ainda assim, a dificuldade de o encontrar (εὕρεϊν δ’ οὐ ῥᾶδίον ἐστι, v. 4).

Orfeu e o encantamento da natureza

Feita por etapas, a viagem que se inicia pouco depois das 6h da manhã de segunda-feira, 17 de Julho de 1843 irá levar um conjunto de amigos até Santarém — trata-se da deslocação geográfica que dá origem às *Viagens na Minha Terra*, de Almeida Garrett. Partindo de Lisboa a bordo de uma embarcação, o grupo chega a Vila Nova da Rainha, onde toma uma “traquitana” (“querida e benfazeja traquitana”, dir-se-á ainda, Garrett 2010: 102) até à vila da Azambuja; daí, o narrador seguirá para Santarém numa “enfezada mulinha asneira” (Garrett 2010: 123). Chegado diante do “elegante estabelecimento que ao mesmo tempo cumula as três distintas funções de *hotel*, de *restaurant* e de *café*” (Garrett 2010: 105) na Azambuja, o narrador depõe a pena e hesita demoradamente sobre a forma como há-de descrever a estalagem: “Não pode ser clássica, está visto, a tal descrição. — Seja romântica. — Também não pode ser”²⁰¹, pois tal estratégia implicaria fugir à verdade e ceder à fantasia: “Na estalagem da Azambuja o que havia era uma pobre velha a quem eu chamei bruxa, porque, enfim, que havia eu de chamar à velha suja e maltrapida que estava à porta daquela asquerosa casa?” (Garrett 2010: 111-112). O capítulo encerra com a saída da estalagem, indo a comitiva em direcção “ao famoso pinhal da Azambuja” (Garrett 2010: 112).

Não obstante, o capítulo seguinte constitui essencialmente uma divagação acerca da virtude da modéstia. Quando parece voltar a ganhar percepção da jornada, o narrador confessa: “a pensar ou a sonhar nestas coisas fui eu todo o caminho, até me achar no meio do pinhal da Azambuja” (Garrett 2010: 117). É uma tomada de consciência lenta, como que o acordar de um sono pesado: “Sou sujeito a estas distrações, a este sonhar acordado. Que lhe hei-de eu fazer? Andando, escrevendo, sonho e ando, sonho e falo, sonho e escrevo. Francamente me confesso de sonâmbulo, de soníloquo, de... Não, fica melhor com seu ar de grego (hoje tenho a bossa helénica num estado de tumescência pasmosa!); digamos sonílogo, sonígrafo...”. O fim do capítulo será a marca da transição do sonho para a “opinião sincera e conscienciosa” sobre o pinhal da Azambuja (Garrett 2010: 117). No entanto, o capítulo V também não vai corresponder à descrição objectiva de um elemento natural: ao mesmo tempo que a realidade se revela bastante distinta da que o narrador imaginara, conduzindo-o ao desapon-

²⁰¹ Garrett (2010: 110). A oposição entre um estilo “clássico” e outro “romântico” surgia já no texto prefacial de *Lírica de João Mínimo* (Garrett 1853b: 14-15).

tamento, a expectativa do leitor (se estivesse à espera do cumprimento da promessa) acaba frustrada. Recorde-se o texto com alguma demora (Garrett 2010: 119-120, 121-122):

Este é que é o pinhal da Azambuja?

Não pode ser.

Esta, aquela antiga selva, temida quase religiosamente como um bosque druídico! (...) Oh! que ainda me faltava perder mais esta ilusão...

Por quantas maldições e infernos adornam o estilo dum verdadeiro escritor romântico, digam-me, digam-me: onde estão os arvoredos fechados, os sítios medonhos desta espessura. Pois isto é possível, pois o pinhal da Azambuja é isto?...

(...)

Isto não pode ser! Uns poucos de pinheiros raros e enfezados através dos quais se estão quase vendo as vinhas e olivedos circunstantes!... É o desapontamento mais chapado e solene que nunca tive na minha vida — uma verdadeira logração em boa e antiga frase portuguesa.

E contudo aqui é que devia ser, aqui é que é, geográfica e topograficamente falando, o bem conhecido e confrontado sítio do pinhal da Azambuja...

Passaria por aqui algum Orfeu que, pelos mágicos poderes da sua lira, levasse atrás de si as árvores deste antigo e clássico Ménalo dos salteadores lusitanos?

Eu não sou muito difícil em admitir prodígios quando não sei explicar os fenómenos por outro modo. O pinhal da Azambuja mudou-se. Qual, de entre tantos Orfeus que a gente por aí vê e ouve, foi o que obrou a maravilha, isso é mais difícil de dizer. Eles são tantos, tocam e cantam todos tão bem! Quem sabe? Juntar-se-iam, fariam uma companhia por acções, e negociariam um empréstimo harmónico com que facilmente se obraria então o milagre. É como hoje se faz tudo; é como se passou o tesouro para o banco, o banco para as companhias de confiança... porque se não faria o mesmo com o pinhal da Azambuja?

Mas aonde está ele então? faz favor de me dizer...

Sim, senhor, digo: está *consolidado*. (...)

As dimensões da decepção (provavelmente a mais conhecida da literatura portuguesa) ficam bem expressas em perguntas retóricas insistentemente repetidas e em tentativas de resposta que caem no âmbito da imaginação e do impossível. Uma citação de Virgílio²⁰², feita no seguimento do texto citado, torna esta uma desilusão épica: “no meio destes campos onde Tróia fora, no meio destas areias onde se acoitavam dantes os pálidos medos do pinhal da Azambuja” (Garrett 2010: 123).

Na primeira das justificações admissíveis para o desaparecimento de um pinhal de imaginada grandeza, a referência a Orfeu tem um sentido duplo. Numa primeira acepção, a figura mitológica representa, por antonomásia, o poeta — e por isso serve de crítica irónica à qualidade da poesia que então se produzia (“Eles são tantos, tocam e cantam todos tão

²⁰² A. 3.11, *campos ubi Troia fuit*. A expressão surge neste contexto: *litora cum patriae lacrimans portusque relinquo / et campos ubi Troia fuit* (vv. 10-11; trad. Cerqueira in Vergílio 2011: *ad loc.*: “choroso abandono as costas da minha terra natal, os portos, as planícies onde foi Tróia”).

bem!”); o segundo sentido é uma elaboração deste gracejo, ao considerar que os poetas tenham feito ao pinhal o mesmo que os bancos foram fazendo ao erário público.

A ironia em torno de Orfeu — mito²⁰³ e metonímia — assenta nos seus poderes misteriosos, que são igualmente os da poesia. Cantor intérprete dos deuses, representado iconográfica e literariamente acompanhado da cítara ou da lira²⁰⁴, Orfeu²⁰⁵ é a personagem mítica cujos atributos concentram exemplarmente os elementos e características da figura simbólica do poeta: a lira e o seu canto têm um poder mágico e encantatório²⁰⁶ que lhe permitem silenciar os animais selvagens (Simon. 62 e 90), colocar em êxtase outros (Simon. 27), fazer deter o curso dos rios (Prop. 3.2.3-4) ou parar o vento (Simon. 40). Além do controlo que tem sobre a natureza (Verg. *G.* 4.471-484), Orfeu consegue ainda evitar os perigos da sedução das sereias²⁰⁷ durante a expedição dos Argonautas (Pi. *P.* 176-177), que, comandados por Jasão, buscavam o velo dourado²⁰⁸. Apolónio de Rodes descreve o expediente:

αἰεὶ δ' εὐόρμου δεδοκῆμέναι ἐκ περιωπῆς²⁰⁹
ἧ θαμὰ δὴ πολέων μελιδῆα νόστον ἔλοντο
τηκεδόνι φθινύθουσαι: ἀπηλεγέως δ' ἄρα καὶ τοῖς
ἴεσαν ἐκ στομάτων ὅπα λείριον. οἱ δ' ἀπὸ νηὸς
ἦδη πείσματ' ἔμελλον ἐπ' ἠϊόνεσσι βαλέσθαι,

²⁰³ Albouy (1969: 187-191) entende Orfeu como um mito do conhecimento.

²⁰⁴ Ambos instrumentos de cordas, a cítara é uma derivação da lira, com ela frequentemente se confundindo; como ensinam Borba e Graça (1996 *s.u.* “cítara”), “A sua forma primitiva era, de facto, a da lira”.

²⁰⁵ Segundo Grimal (1990 *s.u.* “Orfeu”), não se conhecem referências a Orfeu em Homero ou em Hesíodo, datando do século VI a. C. a primeira alusão ao poeta de Ródope. Sobre ele existiu uma tragédia (agora perdida) de Ésquilo e a ele fazem referência Píndaro, Eurípides, Platão, Higino, Apolodoro, Diodoro Sículo ou Pausânias. O estudo da recepção de Orfeu foi sistematizado por Huss (2010).

²⁰⁶ O mesmo se interpreta do mito de Anfíon, a quem Hermes ensinou a cantar e, por isso, a mover as pedras (Hor. *Carm.* 3.11.1-2): Zeto e Anfíon construíram as muralhas de Tebas, mas enquanto o irmão carregava as pedras, este movia-as com o encantamento da sua lira.

²⁰⁷ Filhas de Aqueloo e Calíope ou Terpsícore (A.R. 4.893-894, E. *Hel.* 167-178), são também elas consideradas musas (Alcm. 30); duas (Σειρήνουιν em *Od.* 12.167 é dual), três ou oito (Pl. *R.* 617b), as sereias (Apollod. 1.135-138) representam a sedução (Pl. *Smp.* 216a) e o perigo de a ausência provocar o esquecimento do lar (tal como os Lotófagos); cf. Ov. *Met.* 555-563. Apolodoro (*Epit.* 7.19) testemunha que as sereias morreriam se uma frota passasse por elas sem perda de vidas. Na *Odisseia*, as sereias surgem como seres que enfeitiçam os homens com os cantos (*Od.* 12.39-44), cujas qualidades incluem o conhecimento do passado e do futuro: “nunca / por nós passou nenhum homem na sua escura nau / que não ouvisse primeiro o doce canto das nossas bocas; / depois de se deleitar, prossegue caminho, já mais sabedor. / Pois nós sabemos todas as coisas que na ampla Tróia / Argivos e Troianos sofreram pela vontade dos deuses; / e sabemos todas as coisas que acontecerão na terra fértil” (*Od.* 12.185-191; trad. Lourenço in Homero 2003: *ad loc.*). Provocando em Ulisses o desejo de as ouvir (12.193), é o facto de estar amarrado ao mastro do navio que trava as pretensões dessas aves. Deste modo, como sintetizam Chevalier e Gheerbrant (*Dic. Simb. s.u.* “Sereias”), tais seres “[s]imbolizam a auto-destruição do desejo, ao qual uma imagem perversa apresenta apenas um sonho insensato, em vez de um objecto real e de uma acção realizável. É preciso fazer como Ulisses, agarrar-se à dura realidade do mastro, que está no centro do barco, que é o eixo vital do espírito, para evitar as ilusões da paixão”. Um estudo sobre a recepção do mito das sereias na literatura e nas artes europeias pode ser lido em Hinz (2010).

²⁰⁸ Durante a viagem, tinha já cantado a origem do mundo (A.R. 1.494-511); cf. Malatrait (2010).

²⁰⁹ Cf. Hom. *Od.* 12.45-46: ἦμεναι ἐν λειμῶνι, πολὺς δ' ἀμφ' ὅστεόφιν θίς / ἀνδρῶν πυθομένων, περὶ δὲ ῥινόι μινύθουσι. Trad. Lourenço in Homero (2003: *ad loc.*): “sentadas num prado, e à sua volta estão amontoadas / ossadas de homens decompostos e suas peles marcescentes”.

εἰ μὴ ἄρ' Οἰάγοριο πάϊς Θρηϊκίος Ὀρφεὺς
 Βιστονίην ἐνὶ χερσὶν ἑαῖς φόρμιγγα τανύσσας
 κραιπνὸν ἐντροχάλοιο μέλος κανάχησεν ἀοιδῆς,
 ὄφρ' ἄμυδις κλονέοντος ἐπιβρομέωνται ἀκουαὶ
 κρεγμῶ: παρθενικὴν δ' ἐνοπὴν ἐβίησατο φόρμιγξ.
 νῆα δ' ὁμοῦ ζέφυρός τε καὶ ἠχῆεν φέρε κῦμα
 πρυμνόθεν ὀρνύμενον: ταὶ δ' ἄκριτον ἴεσαν αὐδήν²¹⁰.

O poder de Orfeu é ainda maior se considerado o aspecto mais conhecido da sua história: o resgate da esposa aos reinos infernais, sendo de sublinhar que foram poucos os heróis a quem foi dada a possibilidade de ir ao Hades e de lá regressar. Orfeu, porém, conquistou algo superior aos feitos de Hércules²¹¹, Ulisses²¹² ou Eneias²¹³, porque lhe foi concedida a vida da mulher, ou seja, cantando sobre o amor, a sua poesia conquistou a ressurreição de Eurídice, como garantia Admeto, na *Alceste*, de Eurípides:

εἰ δ' Ὀρφέως μοι γλῶσσα καὶ μέλος παρῆν,
 ὥστ' ἢ κόρην Διμήτρος ἢ κείνης πόσιν
 ὕμνοισι κηλήσαντά σ' ἐξ Ἰδίου λαβεῖν,
 κατῆλθον ἄν, καί μ' οὔθ' ὁ Πλούτωνος κύων
 οὔθ' οὐπὶ κόπη ψυχοπομπὸς ἄν Χάρων
 ἔσχ' ἄν, πρὶν ἐς φῶς σὸν καταστῆσαι βίον.²¹⁴

Com mais pormenor, Ovídio narra nas *Metamorfoses*²¹⁵ que a lira e o canto órficos se mostraram eficientes na prossecução daquele objectivo, conseguindo fazer suspender ou abrandar o tempo. Esta capacidade surge alegoricamente figurada nos mitos simbólicos de eternidade ou contínuo cronológico²¹⁶:

²¹⁰ A.R. 1.900-911: “Estando sempre à espera, de atalaia a um local de boa atracagem, / diversas vezes arrebataram a muitos o doce regresso, / destruindo-os pela languidez. De súbito, também para estes / lançaram da boca uma voz de lírio. Os do navio / estavam a ponto de atirar os cabos para a costa, / se o trácio Orfeu, filho de Eagro, não / esticasse a lira bistónia nas suas mãos / e fizesse entoar a rápida melodia de um cântico vivo / para que ao mesmo tempo zumbissem no ouvido, perturbando-o / com o ruído. A lira oprimiu a voz da donzela. / O zéfiro levava a nau em conjunto com o ruído da onda, / empurrando da popa, e lançam um som indistinto”.

²¹¹ Um dos trabalhos impostos a Hércules por Euristeu (o 11.º, de acordo com a seriação da *Biblioteca* de Apolodoro, 1.3.2, que nomeia igualmente Orfeu) era trazer o cão Cérbero do inferno.

²¹² A catábase de Ulisses ocorre no canto XI da *Odisseia*. O herói vai interrogar Tirésias sobre o sucesso da sua chegada a Ítaca.

²¹³ Eneias vai ao Inferno falar com o pai. A catábase, no livro VI, é um dos episódios mais importantes da *Eneida*: Anquises revela ao filho a missão de Roma.

²¹⁴ E. *Alceste* 357-362 (edição Diggle in Eurípides 1984). Trad. Rodrigues in Eurípides (2009: *ad loc.*): “Se eu tivesse a língua e o canto de Orfeu, se com os meus hinos encantasse a filha de Deméter, ou o seu esposo, e te tirasse do Hades, desceria lá e nem o cão de Plutão nem Caronte (...) me deteriam antes de trazer a tua vida para a luz”.

²¹⁵ Entre os trechos desta obra traduzidos por Bocage (1973: 325-328), encontra-se o episódio da descida de Orfeu aos Infernos.

²¹⁶ Cf. Hor. *Carm.* 2.13.21-40, mencionado *supra*.

*Talia dicentem neruosque ad uerba mouentem
exsanguis flebant animae; nec Tantalus undam
captauit refugam, stupuitque Ixionis orbis,
nec carpsere iecur uolucres, urnisque uacarunt
Belides, inque tuo sedisti, Sisyphus, saxo.*²¹⁷

Diante do canto, as almas condenadas no Tártaro interrompem o cumprimento dos seus castigos: o mesmo é dizer que se interrompe o fluxo temporal²¹⁸. Uma vez concedida a possibilidade de resgate de Eurídice, assistir-se-á a um novo momento de suspensão do tempo, coincidindo com a perda (definitiva) da jovem — “A segunda morte da esposa paralisou Orfeu de estupor”²¹⁹ —, o que torna vã qualquer súplica: “Em vão implorou e quis passar de novo, mas o barqueiro / impediu-lhe a travessia”²²⁰. Orfeu fracassa por ter “viol[ado] a proibição e ous[ado] olhar o invisível”²²¹:

*nec procul afuerunt telluris margine summae:
hic, ne deficeret, metuens auidusque uidendi
flexit amans oculos, et protinus illa relapsa est,
bracchiaque intendens prendique et prendere certans
nil nisi cedentes infelix arripit auras.*²²²

Além do medo, a transgressão existe porque Orfeu estava *auidus uidendi*, ou seja, o poeta ousou desobedecer às regras divinas²²³. O músico e cantor terminará por abandonar a poesia, vivendo num estado de apatia e de autodegradação até à morte²²⁴.

O conjunto de episódios que protagonizou, pelos símbolos e poderes que lhe estão associados, justificou que Horácio tivesse declarado que Orfeu conseguia humanizar os instin-

²¹⁷ Ov. *Met.* 10.40-44. Trad. Alberto in Ovídio (2007: *ad loc.*): “Enquanto tal dizia, acompanhando as palavras com o tanger / das cordas, as almas exangues choravam. Tântalo não buscou / apanhar a água fugidia, a roda de Ixíon imobilizou-se de pasmo, / as aves pararam de debicar o fígado, as Bélides não cuidaram / das vasilhas, e até tu, Sísifo, te sentaste sobre o teu pedregulho”.

²¹⁸ Virgílio também refere a paragem da roda de Ixíon (*G.* 4.484). Na *Eneida*, descreve o Tártaro e alguns habitantes: entre outros, aí se encontram Tício (a quem um abutre debica “o fígado que continuamente renascia e as vísceras fecundas para o castigo”), os Lápidas, Ixíon e Pirítoos, “sobre os quais impende uma pedra negra, mesmo prestes a deslizar, parecendo mesmo que vai cair. (...) Uns fazem rolar uma pedra enorme, outros estão suspensos estirados nos raios duma roda” (*Ver. A.* 6.595-603, 615-616, trad. Cerqueira in Vergílio 2011: *ad loc.*).

²¹⁹ Ov. *Met.* 10.64. Trad. Alberto in Ovídio (2007: *ad loc.*).

²²⁰ Ov. *Met.* 10.72-73. Trad. Alberto in Ovídio (2007: *ad loc.*).

²²¹ *Dic. Símb. s.u.* “Orfeu”. Eurídice, por seu lado, havia de se tornar, na arte europeia, símbolo e arquétipo da inspiração poética, que vive junto dos deuses, e à qual o poeta só a custo poderá aceder porque inefável e intangível.

²²² Ov. *Met.* 10.55-59. Trad. Alberto in Ovídio (2007: *ad loc.*): “Já pouco lhes faltava para a orla das regiões superiores, / quando ele, receoso de ela não vir atrás e ansioso por vê-la, / voltou o olhar, apaixonado. De súbito, ela desliza para trás. / Esticando os braços, lutando por agarrar-se e ser agarrada, / a desgraçada nada apanhou, a não ser o ar fugidio”.

²²³ Recorde-se, no entanto, que o mito que configura a violação do proibido, a transgressão e o fracasso, na criação artística como na vida, é o de Ícaro; sobre este mito, v. *supra*, Cap. 3, e Greiner e Harst (2010).

²²⁴ Platão (*R.* 620a) testemunha que Orfeu, por aversão às mulheres depois da perda de Eurídice, escolheu uma vida de cisne para acabar os seus dias.

tos do homem e dos animais: *Siluestris homines sacer interpretsque deorum / caedibus et uictu foedo deterruit Orpheus, / dictus ob hoc lenire tigris rabidosque leones*²²⁵. Esta especificação do papel de poeta enquanto ser que traz a civilização à Humanidade, qual Prometeu a quem se deve o fogo dos deuses (Cap. 8, Sec. IV), terá, no século XIX português, assinalável repercussão. Na verdade, em publicações periódicas do Romantismo é sensível uma tendência para suprir carências culturais a que o sistema educativo não dava resposta (Nunes 1989: 9). Ao mesmo tempo, a poesia do liberalismo inclina-se politicamente para o elogio de novas formas de organização social — assim se justifica a temática política de escritores como Almeida Garrett e Alexandre Herculano, bem como a sua preocupação constante em reivindicar doutrinariamente uma nova educação que espelhasse as necessidades de um país em mudança, a caminho da modernidade (Cap. 5, Sec. II). Mais do que teorizadores, os dois principais autores do “Primeiro Romantismo”, juntamente com António Feliciano de Castilho, aplicaram essas ideias em experiências concretizadas em colaborações com o poder²²⁶, ou enquanto deputados. Esta prática generalizada, que institui a poesia como mola civilizacional, será um dos temas da literatura romântica, que, por meio de uma doutrinação de matriz francesa, desenvolve a ideia de que o poeta é o intérprete da sociedade²²⁷. Nos seus *Ocasos*, Pedro de Lima (1867: 108) irá proclamar-se Orfeu, o vate a quem até a divindade superior ouve:

Silêncio! a minha voz é um eco do mistério;
Até o próprio Deus no seu assento etéreo
A escuta, — eu sou Orfeu!

Os instrumentos musicais

Como atrás se recordou, entre a saída da vila da Azambuja e a chegada ao pinhal, interpõe-se, em *Viagens na Minha Terra*, um capítulo em que o narrador tece considerações acerca da modéstia. Considerando tratar-se de uma “virtude” das mulheres, “realce de beleza às formosas, disfarce de fealdade às que o não são”, defende que nada excede a beleza da “jovem donzela” a quem “a modéstia lhe faz subir o rubor às faces”, transformando-a num anjo, “virgem modesta, que traz no rosto debuxado sempre um céu de virtudes”. Esta condição autoriza o narrador a sentenciar (Garrett 2010: 116):

²²⁵ Hor. *Ars* 391-393. Trad. Fernandes in Horácio (2012: *ad loc.*): “Foi Orfeu, o sagrado intérprete dos deuses, quem afastou os homens selvagens do assassinio e do nefando pasto; por isso se dizia que ele amansara tigres e leões”.

²²⁶ De onde decorreu, por exemplo, a possibilidade de criação do Conservatório e do Teatro Nacional.

²²⁷ Rio Novo [2008]; cf. Cap. 1, Sec. IV.

De alguma beleza sei eu cujos olhos *cor da noite* ou de *safira* (dialec. poet. vet.²²⁸), cujas faces de *leite e rosas*, dentes de *pérolas*, colo de *marfim*, tranças de *ébano* (a alusão é sortida, há onde escolher) davam larga matéria a boas grosas de sonetos — no antigo regímen de sonetos — e hoje inspirariam miríades de canções descabeladas e vaporosas, choradas na harpa ou gemidas no alaúde. Contanto que não seja lira, que é clássico, todo o instrumento, inclusivamente a bandurra, é igual diante da lei romântica.

Reconhecendo nessa alteração somática (e na beleza que ela potencia) tema para versos, o narrador distingue dois sistemas poéticos — o antigo e o de “hoje” —, associando-lhes géneros (sonetos/canções) e instrumentos de música: a lira²²⁹ projecta um som clássico, o alaúde²³⁰ ou a bandurra²³¹, o romântico.

Trata-se de uma distinção tipicamente romântica, com grande aproveitamento na obra de Almeida Garrett, pelo menos desde 1826. Em *Dona Branca* (vv. 24-26) advertia já ao “bom filósofo Duarte”²³²: “Ouve, escuta / O alaúde romântico, ouve as coplas / Do amigo trovador” (Garrett 1850: 2). O seu João Mínimo defenderá, em texto datado de 1828, que os modelos devem adequar-se ao que se deseja escrever, insistindo-se no uso de instrumentos enquanto veículo²³³ das metáforas: “Se o meu assunto é clássico (...), porque não hei-de afinar a minha lira pela dos sublimes cantores que tão estremados a tocaram? Mas se escolho assunto moderno, nacional, que precisa um *maravilhoso* nacional, moderno, se em vez da lira dos vates, tomo o alaúde do menestrel ou a harpa do bardo, como posso então deixar de ser romântico!” (Garrett 1853b: 39-40).

Em carta “Ao Sr. Duarte Lessa”, texto usado como prefácio na edição original de *Adosinda*²³⁴, e que voltará a ser reproduzido no primeiro volume de *Romanceiro*, Almeida Garrett (s/d I: 81) avisa que “[o] género romântico não é coisa nova para nós” (as “graças singelas de Bernardim Ribeiro” são aí integradas), acrescentando que, apesar do “gosto clássico” de Sá de Miranda e António Ferreira e dos “ataviados primores” de Luís de Camões e Diogo Bernardes, “ainda então houve quem de vez em quando deixasse a lira de Horácio e a frauta de Teócrito para tocar o alaúde romântico dos menestrelis”, como Camões, Rodrigues

²²⁸ Isto é, “dialecto poético antigo”.

²²⁹ Instrumento “de melodias prestigiosas”, “símbolo dos poetas” e “da harmonia cósmica”, “é um dos atributos de Apolo e simboliza poderes de adivinhação próprios do Deus”; “simboliza a inspiração poética e musical” (*Dic. Símb. s.u.* “Lira”).

²³⁰ “Instrumento de cordas dedilhadas, introduzido no séc. XII na Europa pelos cruzados que regressavam do Oriente”, tornou-se “célebre na história da música, tendo sido o acompanhador preferido de trovadores e menestrelis” (Borba e Graça 1996 *s.u.* “alaúde”).

²³¹ Instrumento “congénere do alaúde” (Borba e Graça 1996 *s.u.* “bandurra”).

²³² Duarte Lessa, como esclarece em nota (Garrett 1850: 239).

²³³ Cf. *supra*, início desta Sec.

²³⁴ A publicação de *Adosinda*, em 1828, é considerada a 1.^a ed. do *Romanceiro* (incluía já *Bernal Francês*); a 2.^a ed. Lisboa, 1843, reunia seis romances, tendo sido os 2.^o e o 3.^o vols. (este a 2.^a parte do Livro II) publicados em 1851. 3.^a ed., última em vida do autor, data de Lisboa, 1853.

Lobo ou Jerónimo Corte-Real (Garrett s/d I: 82). Em 1841, o “Prefácio dos Editores” de *Mé-ropé* e *Gil Vicente*, insiste na ideia de que Bernardim Ribeiro sintetiza “o trovador, o poeta ideal, o cantor da solidão, e também o primeiro que ao alaúde romântico dos menestréis juntou uma corda da lira grega, uniu as duas poesias, e imprimiu na literatura nacional este cunho de melancolia e *abandono* que ainda hoje a caracteriza” (in Garrett 1841: 157).

No prefácio de *Flores sem Fruto* (Garrett 1845a: 9-10), comentando a mistura de composições “clássicas” com outras “românticas” na mesma obra, o autor persiste na identificação das primeiras com a lira e das outras com o alaúde: “Ao pé do acanto da lira antiga, vai o trevo e o goívo que enramavam o alaúde romântico”. A obra surge, assim, como um jardim “de paisagem livre em que se aproveitam os descuidos e acidentes da natureza e do terreno”. Fátima de Freitas Morna (1987: 27) observou que, “para Garrett (...), é nítida a oposição entre a *lira* clássica e o *alaúde* romântico, sendo este o emblema adequado do *trovador* (ou a metáfora do seu canto)”. No entanto, a autora considera que semelhante dicotomia não terá a mesma constância noutros poetas, visto que, na poética de João de Lemos, “a lira é o instrumento do trovador, o que insinua uma certa heterogeneidade, uma espécie de aglutinação sincrética de referência”.

Mantendo a mesma associação lira — clássico / alaúde — romântico, Alexandre Herculano (1841: 128), n’*O Panorama*, fala em cítara (instrumento aparentado com a lira): “Se as cordas da antiga cítara estalam sucessivamente até deixarem privado de som o instrumento melodioso, que essas harmonias suaves se transportem para o alaúde moderno e venham associar-se (...) aos cantos e às melodias do presente senão como modelos, ao menos como recordações da arte dos tempos que já lá vão”. Ainda assim, mantém-se o princípio de associação entre uma poética antiga e uma poética moderna: a cítara, dizem Chevalier e Gheerbrant (*Dic. Símb. s.u.* “cítara”), é o instrumento com que Orfeu põe a natureza “em êxtase” (de acordo com o atrás estudado) e “simboliza o canto do universo”. Simultaneamente, ao estar relacionada com a musa da dança, Terpsícore, “traduz em gestos os sons do instrumento para exprimir as mesmas emoções”. Os autores comentam que “as suas cordas correspondem aos níveis do mundo; a sua caixa fechada dum lado e aberta do outro, como a carapaça da tartaruga, representa uma relação entre a terra e o céu, como o voo da ave ou o encanto da música”.

Por seu lado, Luís Augusto Rebelo da Silva (1909: 62), num artigo d’*A Época* (1848) dedicado ao “Sr. Garrett”, criticará os excessos da nova escola:

a poesia moderna foi buscar o interesse à desesperança; quebrou do alaúde romântico a corda religiosa da remissão divina, e criou essa raça de *Othellos*, de *Hamlets*, e de *Falstaffs*²³⁵, libelos vivos contra a humanidade, aleijões morais, cujo espírito é o crime, cuja linguagem é a negação da consciência e a apoteose do cepticismo, cujo interesse dramático só reside no horror físico, na ferocidade animal das paixões, e na exageração por fim ridícula, que, transpondo as regras e os limites da arte, em lugar do belo e da verdade, produz o túmido, o falso, e o brutesco.

Interessa notar aqui como Rebelo da Silva associa a corda do alaúde a uma das suas temáticas mais relevantes — a religião —, fazendo uma interpretação muito severa das personagens de Shakespeare, dadas como símbolos românticos. Pelo contrário, num texto de 1860 sobre Buhlão Pato, o crítico volta a referir-se ao alaúde; elogiando rasgadamente *Paqueta*, escreve: “A veia do trovador, o alaúde romântico nos seus mais apaixonados cantos, o riso e os prantos, a ironia e o motejo, a melancolia que enleva, a dor muda que faz chorar, o drama e a comédia, o idílio e a elegia, tudo se liga, tudo se enlaça, sucede, e reproduz neste quadro transparente, sincero espelho da vida em suas manifestações múltiplas” (Silva 1910b: 106).

Anos antes, em 1856, ao escrever n’*O Panorama*²³⁶ sobre Mendes Leal, Rebelo da Silva (1910a: 59-60) já havia assegurado que este poeta conseguia tocar tanto o alaúde como a lira: “Ouvindo-o suspirar no alaúde cristão diriam que descende dos melancólicos trovadores, cuja endecha respira com graciosa soltura isenta dos artifícios da forma. Ouvindo-o celebrar as armas e as conquistas ou infortúnios dos povos, e a lição dos reis, julgar-se-ia que roubou parte do segredo à perfeição clássica, e que o seu canto é ainda um eco dos antigos líricos”. Com efeito, José da Silva Mendes Leal Júnior estava a dois anos de publicar os seus *Cânticos*²³⁷, onde se reúnem setenta e nove poemas²³⁸ distribuídos por três livros, cada um intitulado com o nome de um instrumento: Lira, Harpa e Alaúde. Não parece haver qualquer relação entre a temática dos poemas e esta segmentação: “O Sonho de Eneias”, traduzido da *Eneida*²³⁹, e “Diomedes e Heitor”, da *Iliada*²⁴⁰, pertencem à secção “Harpa”; além disso, a

²³⁵ Personagens de peças de Shakespeare; John Falstaff é um amigo de Henrique V.

²³⁶ O texto havia de ser reproduzido parcialmente em *Revista Peninsular*.

²³⁷ 1858, Lisboa: Tip. do Panorama.

²³⁸ Apenas nove poemas não indicam qualquer data; vinte e quatro são da década de 40, tendo onze data imprecisa (184...); quarenta e seis são da década de 50 (dez dos quais de 185...). A maioria dos poemas com data certa são de 1857 (sete). O mais antigo é de 1844, e os mais recentes (quatro) de 1858, ano de publicação da obra (dedicada a D. Fernando: Cap. 1, Sec. II). Existem vinte e quatro poemas com epígrafes de autores citados; das que não mencionam autor, a maioria (cinco) está em latim, havendo apenas uma identificada (Virgílio).

²³⁹ Leal Júnior (1858: 149-150). O poema data de 1853; os versos traduzidos são Verg. *A.* 2.268-297, de que faz parte o famoso *quantum mutatus ab illo* (2.274: “como ele difere de si mesmo!”).

²⁴⁰ Leal Júnior (1858: 249-259) traduz *Iliada* 8.115-117 e 130-171. Sobre o poema, António José Viale (1868: 208n.) observa: “O sr. conselheiro Mendes Leal trasladou também em oitavas um episódio do VIII canto do mesmo poema (*Diomedes e Heitor*). Na sua versão, algum tanto parafrástica em consequência das dificuldades métricas, porém verdadeiramente poética, transluz toda a majestade épica do original”.

obra tem dois poemas sobre o naufrágio do Vapor “Porto”²⁴¹, um em “Harpa”²⁴², outro em “Alaúde”²⁴³.

Em 1868, José Maria de Andrade Ferreira reagia com alguma animosidade contra a nova corrente estética que começava a “transviar” a mocidade (Ferreira 1872: 11):

O realismo apoderou-se dos romancistas, o lirismo hiperbólico é a corda preferida do alaúde poético, o transcendentalismo arremessou para as nuvens os espíritos filosóficos. O falso sentimentalismo, a filosofia alemã, e a moderna escola realista resumem as três influências, tão distintas na aparência, mas tão ligadas na sua acção, que actuam presentemente no talento da nossa mocidade, que a transviam, que a estragam, e que a obrigam a produzir unicamente páginas, onde divisamos apreciáveis faculdades, mas erradamente encaminhadas.

A relação da lira (ou da cítara) com poesia clássica e do alaúde com poesia romântica é uma associação que atravessa, portanto, o Romantismo português, chegando a excedê-lo na sua cronologia tradicional: no poema com que se inicia os *Murmúrios do Sado*²⁴⁴, “Deus”, D. Mariana Angélica d’Andrade (1870: 1), em respeito da lição de *Dona Branca* atrás estudada, escreve: “As cordas mais sonoras do alaúde / Só as consagro a Deus!”.

A metaforização dos instrumentos de corda tem a vantagem de vir a identificar-se cada uma delas²⁴⁵ com um tema caro à estética perfilhada, podendo ser a identificação do poeta oitocentista com o trovador medieval expandida noutros conceitos, como o do trovador, barão, menestrel ou vate. A delimitação dos sistemas clássico e romântico de acordo com os instrumentos que os simbolizam tem que ver com uma diferença de tom que se exige deles. Nesse sentido, a lira, na Antiguidade, é a destinatária da voz poética de Safo, que a considera divina, rogando que a poesia encontre o seu tom²⁴⁶. O instrumento é por vezes evocado a partir da matéria-prima original, a carapaça de tartaruga (χέλυς). De acordo com o *Hino Homérico a Hermes* (475), este deus foi atraído pelos sons da música enquanto caminhava pelas mar-

²⁴¹ O navio naufragou na noite de 29 de Março de 1852. António Pinheiro Caldas (1864: 216-219) também tratou do tema num poema originalmente publicado em 1852 n’*O Bardo*, 2: 26-28.

²⁴² Soneto de 1852: “Ao naufrágio do vapor Porto”.

²⁴³ Data de “185...”: “Dor simpática / À cidade do Porto, constando o naufrágio do vapor do mesmo nome” (epígrafe de Verg. *A.* 1.53).

²⁴⁴ Colectânea de poemas datados de 1854 a 1870, com epígrafes de Camilo Castelo Branco, Castilho, Soares de Passos, J. W. Munné (em espanhol), Garrett, Bocage, Luís Augusto Palmeirim, Alexandre Herculano, João de Lemos, Gomes de Amorim, E. A. Vidal, *Almanaque de Lembranças para 1870*, A. X. Rodrigues Cordeiro, Flaugergues (francês), D. C. S. de Frias, J. d’Aboim, A. Frondoni (italiano), J. A. Pinto, Cândido de Figueiredo, J. Simões Dias, S. Pellico (italiano), Espronceda (espanhol), Ana Plácido, Tomás Ribeiro, J. Monteiro. Tematiza a religião, a condição feminina, a poesia (e os poetas Camões, Castilho, Bocage), a glória, a solidão, as saudades e o desterro, o amor. A obra inclui ainda outros poemas de circunstância (despedida, regresso, aniversário, morte, caridade, ano bom, álbum).

²⁴⁵ A lira tem sete ou doze cordas.

²⁴⁶ Sapph. 118. Trad. Lourenço (2006: 42).

gens do Nilo. Descobriu que os sons eram produzidos pela carapaça de uma tartaruga, através da qual fios esticados vibravam com o vento²⁴⁷.

Sendo a lira (φόρμιγξ) atributo de Apolo e das Musas, como lembra Píndaro (*P.* 1.1-2), tem o poder de controlar fenómenos da natureza, como o trovão (κεραυνόν, v. 5), de fazer adormecer a águia (αἰετός, v. 6), ou até parar a guerra (v. 10). Horácio, seguindo a tradição sáfica e confirmando a acção da lira sobre a natureza, exclamará:

*O testudinis aureae
dulcem quae strepitum, Pieri²⁴⁸, temperas,
o mutis quoque piscibus
donatura cycni, si libeat, sonum²⁴⁹.*

Noutro poema, falando de Alceu (que toma como modelo), o poeta recorda que este cantava Líbero, as Musas, Vénus e Lico (vv. 9-12). Em tom apoteótico, o poema termina com a invocação à lira, denominada *testudo*:

*O decus Phoebi et dapibus supremi
grata testudo Iouis, o laborum
dulce lenimen, mihi cumque salue
rite uocanti.²⁵⁰*

Noutra ode, Horácio evocará ainda a tartaruga como *callida* (“hábil”) por fazer ressoar as sete cordas (*Carm.* 3.11.3-4).

Na literatura portuguesa, a memória do termo χέλυς com o sentido de “lira” surge, por exemplo, em 1861, nas *Primícias*, de António Lopes dos Santos Valente. A obra, distinguindo três partes, identifica a primeira como *Chelys* (constituída exclusivamente por poemas em latim²⁵¹), a segunda como *Lyrice* (poemas românticos em português) e a terceira *Álbum* (coleção de textos narrativos ou poéticos dedicados ao autor por amigos, como Antero de Quental). A coleção de poemas de Maria Felicidade do Couto Browne, *Virações da Madru-*

²⁴⁷ É esse o sentido de “lira fraterna” em Hor. *Carm.* 1.21.12 (OLD *s.u.* *testudo* 2). Com o mesmo sentido em Hor. *Carm.* 4.3.17, em Verg. *G.* 4.464 (sobre Orfeu) e Prop. 2.34.79.

²⁴⁸ Monte da Piéria, cf. 3.4.38.

²⁴⁹ Hor. *Carm.* 4.3.17-20. Trad. Falcão in Horácio (2008: *ad loc.*): “Ó musa de Píero, / tu que os doces sons da áurea lira moldas, / tu que, se quisesses, / a voz do cisne até aos mudos peixes darias”.

²⁵⁰ Hor. *Carm.* 1.32.13-16. Trad. Falcão in Horácio (2008: *ad loc.*): “Ó, glória de Febo, lira bem-vinda / nos banquetes do superno Júpiter, doce alívio / e cura para nossos cuidados, a ti te saúdo, / invocando-te segundo o rito”.

²⁵¹ Ao todo, são nove; apenas um tem tradução portuguesa.

gada (1854), recupera alguns destes tópicos²⁵², sobretudo na tematização da lira enquanto metáfora da inspiração poética.

O bestiário

Concorre com a alegorização das propriedades harmoniosas e rítmicas da poesia, sugeridas pelos instrumentos musicais, a identificação do poeta com as aves, havendo que distinguir sobretudo três: o cisne, o rouxinol e a águia. O primeiro é a “ave imaculada, cuja brancura, cujo poder e cuja graça fazem uma viva epifania da luz” (*Dic. Símb. s.u.* “Cisne”): tradicionalmente denominado ave das musas (Call. *Aet.* 39) e de Apolo (Cic. *Tusc.* 1.73), esteve presente no momento do nascimento deste deus (Call. *Ap.* 5 e *Del.* 249), que evoca (Ar. *Av.* 769-783) e transporta pelos ares (Sapph. fr. 208). É também a ave que puxa o carro de Vénus (Ov. *Met.* 10.708) e o animal em que Zeus se metamorfoseou para possuir Leda, mãe dos Dióscoros (E. *Hel.* 16-19. E. *Or.* 1386). Sendo, por definição, uma ave que não canta excepto quando pressente a morte: nesse momento, recolhe-se do mundo e entoia o canto mais belo de sempre, como testemunha Sócrates, falando a Símias no *Fédon*: μοι φαίνεται λυπούμενα ἄδειν οὔτε οἱ κύκνοι, ἀλλ’ ἅτε οἴμαι τοῦ Ἀπόλλωνος ὄντες, μαντικοὶ τέ εἰσι καὶ προειδότες τὰ ἐν Ἄιδου ἀγαθὰ ἄδουσι καὶ τέρπονται ἐκείνην τὴν ἡμέραν διαφερόντως ἢ ἐν τῷ ἔμπροσθεν χρόνῳ²⁵³. A sua ligação a Apolo (deus das artes, da poesia e dos oráculos), a beleza do canto e o lado divinatório estruturam a metáfora que identifica o cisne com o emblema do poeta²⁵⁴.

Por seu lado, o rouxinol é “universalmente famoso pela perfeição do seu canto” (*Dic. Símb. s.u.* “Rouxinol”). Calímaco compara a sua poesia à doçura do canto desta ave²⁵⁵: “é à minha maneira que os rouxinóis cantam com maior doçura” (ἁηδονίδες δ’ ὧδε μελιχρότεραι). Em Shakespeare, por oposição à cotovia, o rouxinol é “cantor do amor na noite que finda”, e por isso também quem “enfeitiça as noites de vigília, (...) o mago, que faz esquecer os perigos do dia”. Em “Ode a um Rouxinol”, de John Keats²⁵⁶, simboliza a “melancolia engendrada pelo canto”. Assim, sintetizam Chevalier e Gheerbrant (*Dic. Símb. s.u.* “Rouxinol”), “[e]sta

²⁵² Sobre esta autora, v. Cap. 5, Sec. IV.

²⁵³ Pl. *Phd.* 85a-85b. Trad. Azevedo in Platão (1988: *ad loc.*): “julgo que, como aves que são de Apolo, possuem o dom de adivinhar e, antevendo os bens que os aguardam no Hades, por isso cantam de júbilo como jamais em vida cantaram, nesse dia em que morrem”. Cf. A. *A.* 1444-1445; Call. *Aet.* 39-40. Sobre o canto do cisne, Chevalier e Gheerbrant (*Dic. Símb. s.u.* “Cisne”) esclarecem que “pode interpretar-se como os eloquentes juramentos do amante... antes desse termo tão fatal à exaltação que é verdadeiramente a morte amorosa. O cisne, que morre cantando e canta morrendo, torna-se na realidade o símbolo do primeiro desejo que é o desejo sexual”.

²⁵⁴ A relação entre cisne e poeta é uma metáfora muito comum nas literaturas clássicas e no Romantismo português, como exemplos na Sec. IV demonstrarão.

²⁵⁵ *Aet.* 16.16. Trad. Lourenço (2004: 125).

²⁵⁶ O poema encontra-se em Guimarães (2010: 126-131).

ave, que de todos os poetas fazem o canto do amor, mostra de uma forma impressionante, em todos os sentimentos que suscita, o íntimo laço entre o amor e a morte”. O rouxinol mais conhecido da literatura portuguesa será, porventura, o que, em Bernardim Ribeiro (1984: 62-63), acompanha por momentos o narrador (antes de morrer): “sobre um verde ramo que por cima da ágoa se estendia se veio apousentar um roussinol, e começou tão docemente cantar que todo me levou após si o meu sentido de ouvir. E ele cada vez crecia mais em seus queixumes, cada hora parecia que como cansado queria acabar, senão quando tornava como que começava então” (cf. Martins 1975). Em poema datado de 1822, Almeida Garrett (1853b: 232-235) reconhece no “canoro rouxinol” (v. 12) todos estes atributos: chamado para junto do sujeito, ele é o confidente dos seus segredos. Junto do “mago cantor da noite” (v. 13), o poeta pede silêncio à natureza para o ouvir (vv. 23-26):

Coa doçura deste canto
Minha dor quero ameigar.
Que doce melancolia
Naquele som tão carpido!

O comprazimento do sujeito começa a dar lugar à dor quando o rouxinol canta o amor do próprio sujeito por Délia (v. 32: “Parece que disse ‘amor’”). Assim, lamentando a impreparação da sua lira, despede-se dele (vv. 49-56):

Adeus, fiel companheiro,
Sê feliz nos teus amores;
A provar meus dissabores,
Oh! jamais te dêem os céus!
Foste alívio às minhas penas,
Escutaste o meu lamento...
Mas — já me causas tormento...
Fiel companheiro — adeus!

Simbolizando a majestade, a agudeza visual e inteligência, a águia é a ave de Zeus, sob cujo ceptro repousa (Pi. N. 5.20-1, 3.80). Aristóteles faz notar que as águias “[t]êm um voo alto, para poderem abarcar um horizonte vasto. Daí ser esta a única ave a quem os homens aplicam o qualificativo de divina”²⁵⁷. Perto do fim da *Iliada*, antes de ir suplicar o cadáver do filho a Aquiles, Príamo roga a Zeus que envie “uma ave, célere mensageiro, a ave que de todas / te é mais cara e pela força é a maior de todas”²⁵⁸. A águia há-de aparecer:

²⁵⁷ HA 619b. Trad. Silva in Aristóteles (2008a: *ad loc.*).

²⁵⁸ Il. 24.310-311. Trad. Lourenço in Homero (2005: *ad loc.*).

αὐτίκα δ' αἰετὸν ἦκε τελειότατον πετεηνῶν
 μόρφον θηρητῆρ' ὃν καὶ περκνὸν καλέουσιν.
 ὄσση δ' ὑπορόφοιο θύρῃ θαλάμοιο τέτυκται
 ἀνέρος ἀφνειοῦ ἐν κληῖσ' ἀραρυῖα,
 τόσσ' ἄρα τοῦ ἐκάτερθεν ἔσαν πτερὰ: εἶσατο δέ σφι
 δεξιὸς ἄϊξας διὰ ἄστεος.²⁵⁹

Exaltando as rápidas asas fulvas, Baquilides (5.16-35) também a refere como mensageira de Zeus, nunca aterrorizada pela altura do voo. O poeta compara-se então a ela, pois ele também pode cantar em direcções ilimitadas.

A crítica literária portuguesa utilizará a águia como imagem do génio, seus “voos” tangenciais nas alturas infinitas da imaginação. Além do testemunho atrás citado (Cap. 3, *supra*) de A. A. da Fonseca Pinto (1860: vi), mencione-se que José da Silva Mendes Leal (2007: 236), no texto prefacial de *Os Dous Renegados* (1839), reconhece em Shakespeare “a águia que de um golpe de asa roça as nuvens, e se alguma vez se abaixa até à terra é para tomar mais subido voo e no alto esconder-se aos olhos do vulgo”. Anos mais tarde, Germano Vieira Meireles (in Valente 1861: xix) declarava que o poeta moderno “[p]ensa, imagina e sente um mundo melhor, um mundo seu, fitando com o acume d’águia esse outro em que se agita uma plebe maltrapilha eivada de podridão”. Por seu lado, na *Revista Contemporânea de Portugal e Brasil*, Ernesto Biester (1864: 110) admite, sobre *Versos*, de Bulhão Pato, que o seu “lirismo participa do de Alfredo de Musset”, distinguindo-se do da poética de Victor Hugo e Mendes Leal porque “[n]ão se compraz (...) nos voos arrojados da águia; paira quasi sempre como o cisne do lago”. A comparação de Hugo com uma águia é uma moda consistente ao longo do século. Eça de Queirós (2000b: 84), falando em 1885 da influência do autor francês na literatura portuguesa, lembra que a “geração mais moça (...) alude sempre a Hugo misteriosamente, chamando-lhe o ‘titã’, a ‘águia’, o ‘vulcão’”, verificando que “esta maneira de falar de um poeta, tratando-o de ‘vulcão’, é apenas um modo inábil de se desembaraçar do severo dever de o compreender”. O romancista teria em mente “A Victor Hugo”, de António Xavier Rodrigues Cordeiro, publicado nesse mesmo ano²⁶⁰:

²⁵⁹ *Il.* 24.315-320. Trad. Lourenço in Homero (2005: *ad loc.*): “De imediato enviou uma águia, mais seguro portento entre as aves, / a águia escura caçadora, a que os homens chamam negra. / Tão ampla como a porta da câmara de tesouro / de um homem rico, porta bem provida de ferrolhos — / tão ampla assim é a extensão das suas asas. E a águia / surgiu do lado direito, apressando-se para a cidade”.

²⁶⁰ Datado de Junho, o texto foi recolhido em Cordeiro (1889a II: 75).

Poeta, assombro, vulcão, defensor do oprimido,
vidente corifeu, da tirania açoite,
nunca foste, não és, não serás excedido!
Já podes repousar, desceu a grande noite.

Desceu: e apesar disso, águia que o sol fitaste
e a luz espargiste, ó imortal Atlante,
só morrerias, tu, que a vida conquistaste
se Shakespeare morresse, o grão Camões e o Dante!

Portanto, a poesia também emprega este imaginário. No primeiro poema do segundo volume de *Cancioneiro (Religião e Pátria)*, João de Lemos (1859: 1-16) roga a “Deus”, que dá o título à composição (vv. 256-261):

Eleva-me, Senhor, sobre a poeira,
Sobre o dorso duma águia, ou sobre a folha,
Que à selva foge, abandonada ao vento!
Eu quero ver-Te o gesto sacrossanto
Quero ver-Te e morrer... que digo?
Quero — morrer para Te ver!

Anos antes, no poema intitulado “Almeida Garrett”, que dedica a Alexandre Herculano e recolhe em *Prelúdios Poéticos* (1857), José Ramos Coelho (1910: 6-7) faz um uso continuado dos símbolos da poesia, ao certificar-se (vv. 1-5):

Morreu! A lira lh’estalou de todo!
Era o ceptro do rei das harmonias;
Hoje, depois de morto, lhe orna a campa;
Qual brilhante farol, se estende ao longe,
E há-de estender-se às gerações futuras.

O poeta falecido é retratado com os símbolos do poder real, significativamente metaforizados pelos elementos definidores da poesia, que continuarão activos em termos semânticos pelos versos seguintes (vv. 15-29):

Mas não há noite que lhe apague a sombra:
Perpétuo dia, inextinguível culto,
De pais a filhos, com o tempo alteia
À estátua augusta o pedestal sublime.
Assim de Homero ao majestoso trono
Um degrau cada século levanta,
E quási nume a topetar cos astros,
Através do passado mist’rioso,
A pia crença reverente o adora.

E eras grande, poeta. Nessa fronte
Deus estampara a inspiração divina;
Em ígneas letras soletrou-a o mundo;
Onde passavas uma esteira lúcida
Lá lho dizia, monstruosa cauda
De audaz cometa, que outro céu buscava.

Desse conjunto, importa salientar a comparação com a águia (vv. 33-36):

Tinhas por teu domínio a terra, o espaço,
Que do infinito os páramos imensos,
Ante esses olhos de águia se estendiam,
Como aos olhos do nauta os horizontes.

Em suma, e pela sobreposição de textos antigos e portugueses até agora estudados, as metáforas que estruturam as alegorias de poética e de poesia tendem a sugerir que o verdadeiro poeta é aquele ser que faz a síntese entre os ideais de inspiração, harmonia, ritmo e novidade. Nesse sentido, enquanto deputado de uma divindade, que lhe inspira o tema que lhe é mais adequado, nele se surpreende ainda a coragem de arriscar.

Capítulo 6.

O PROGRAMA ROMÂNTICO EM PORTUGAL

Aparentemente parcelares ou contraditórias entre si, vozes convocadas nos capítulos anteriores veiculam uma concepção de poesia coerente e testemunham uma continuidade entre a forma de interpretar a criação literária enquanto dádiva divina desde a Antiguidade ao Romantismo, coerência que será confirmada nas propostas que autores portugueses haviam de fazer para a sua literatura.

Almeida Garrett: novidade, imitação, Romantismo

Naquele que se pode considerar o primeiro manifesto romântico da literatura portuguesa, o texto prefacial “Na primeira edição” de *Camões* (1825), Almeida Garrett (1986: 47) caracteriza muito brevemente a estética clássica, em confronto com a romântica: enquanto aquela dirige a produção artística por meio de “cálculos da arte” e “operações combinadas do espírito”, esta elege como estímulo criativo o “coração” e os “sentimentos da natureza”. Colocando-se, porém, fora de qualquer uma destas orientações (pela famosa proclamação “Não sou clássico nem romântico”²⁶¹), o autor estrutura as suas ideias de acordo com o princípio da liberdade criativa e individual; revela, aliás, não ter preocupações com alguma “seita” ou “partido em poesia”, desvinculando-se ele próprio de qualquer doutrinação (“nem procuro converter as [ideias] dos outros, nem inverter as minhas nas deles”), uma vez que a única proclamação inequívoca que o sujeito faz é a da liberdade artística.

O poema introduzido apresenta-se, portanto, ímpar, como esclarece Garrett desde o início, reclamando que “[a] índole deste poema é absolutamente nova”²⁶². De facto, esta reivindicação de novidade, eficazmente superlativizada pelo advérbio, ganha maior relevo quando se percebe que em “índole” ecoa etimologicamente o verbo latino *alo*²⁶³. Se a literatura se vai criando ou inspirando a partir de modelos, ou seja, impulsionada de fora, *Camões* alimentar-se-ia *ex nihilo*, pelo que a empresa é ainda mais ousada: “não tive exemplar a que me arrimasse, nem norte que seguisse / *Por mares nunca dantes navegados*” (Garrett 1986: 47). A identificação da obra com um navio é uma metáfora que recua até Píndaro (*O.* 6.101-105), e que em Ovídio surge na dedicatória dos *Fastos*: *excipe pacato, Caesar Germanice*,

²⁶¹ Lamartine escreveu: “Je ne suis ni classique comme vous l’entendez, ni romantique comme ils l’entendent” (*apud* Isbell 2004: 52n.). O poeta francês considerava absurdas semelhantes rivalidades em literatura.

²⁶² Cinco anos mais tarde, José Agostinho Macedo (1830: 3), na “Advertência” à *Viagem Estática ao Templo da Sabedoria*, proclamaria: “considero o presente Poema de um género inteiramente novo”.

²⁶³ Significa “nutrir, alimentar” (Ernout-Meillet 2001 *s.u.* *alo*).

*uoltu / hoc opus et timidae derige nauis iter*²⁶⁴. Mas aqui uma citação explícita d’*Os Lusíadas* (1.1.3) surge como o culminar da demonstração de que não está apenas em causa um fenómeno romântico de recusa de modelos (o verbo “arrimar” sugere o apoio criativo que os “exemplares” poderiam oferecer e que o sujeito deliberadamente rejeita), mas antes o da falta de guias de leitura para esta criação: metaforiza-se o desconhecido, prevendo-se os perigos que terão de ser enfrentados pela primeira vez. Tematiza-se, simultaneamente, o tópico da via estreita ou trilho desconhecido por onde seguem os poetas antigos (Cap. 4, *supra*).

Ainda que declare não ter modelos²⁶⁵, em *Camões*, o poeta sujeita *Os Lusíadas* (Saraiva 1970: 14) a um complexo e interessante processo de reescrita (Reis 1982: 66-73) muito devedor de Byron (França 1999: 50; Monteiro 1997a: 74), como o próprio Garrett reconhece em carta a Duarte Lessa (Almeida 1986: 22). A novidade é que nunca ninguém fez algo assim, pelo que não existem métodos de análise adequados à sua avaliação. Deste modo, as “dificuldades e defeitos” que nele “encontrarão” os leitores resultariam de uma inconformidade com os quadros conceptuais pré-estabelecidos pela tradição literária representada por Horácio e Aristóteles. Sem deixar de ter presentes os objectivos desta produção e o *universo* de referência a partir do qual a obra se cria, o breve prefácio de Garrett constitui já o triângulo de referências que a arte começa a criar a partir do Romantismo (obra, artista, universo e recepção), se se atender ao quadro conceptual de M. H. Abrams²⁶⁶.

Apesar da negação da consulta de Horácio e Aristóteles²⁶⁷, certo é que Garrett segue neste texto ideias horacianas (mais do que aristotélicas), a começar pelo repúdio da imitação enquanto “macaqueação”. Incomodado, Horácio chama gado servil aos imitadores que usam o processo de imitação próximo do plágio²⁶⁸, oscilando a sua reacção entre o riso e a cólera: *O imitatores, seruum pecus, ut mihi saepe / bilem, saepe iocum uestri mouere tumultus!*²⁶⁹.

²⁶⁴ 1.3-4: “Acolhe, César Germânico, com semblante benévolo, esta obra e dirige o caminho do tímido navio”.

²⁶⁵ Não reclamava o mesmo para *Catão*, tragédia a propósito da qual afirmara (com a mesma presunção de conhecimentos) em 1822: “Conheço perfeitamente a dificuldade de uma composição dramática. Empregando a maior parte de minhas horas vagas — únicas que dou a versos e semelhantes passatempos — neste ramo de poesia que por inclinação amei sempre e por estudo cultivo, versando quâsi desde a infância, com *nocturna e diurna* mão, os teatros antigos e modernos, tenho de sua leitura constante colhido, quando menos, o conhecimento perfeito da dificuldade do género” (Garrett 1845b: 17-18; alusão a Hor. *Ars* 268-269).

²⁶⁶ Abrams (2010: 6-7). É dele igualmente o conceito de “universo” de referência.

²⁶⁷ Até pela formação que teve, parece-me claro que, para redigir *Camões*, Garrett não precisou de os consultar porque já os conhecia (Monteiro 1971 I: 43, 67, 309).

²⁶⁸ Em latim, *furtum*, a mesma palavra para “roubo” ou “rapto” (OLD *s.u. furtum* 1c).

²⁶⁹ *Ep.* 1.19.19: “Ó imitadores, gado submisso, como a mim tantas vezes o vosso tumulto excitou a repulsa, tantas vezes a galhofa!”. Mayer (in Horace 2002a: *ad loc.*) defende: “Disapproving of both excessive reliance on a model and the aping of its defects, he [sc. Horace] links his own practice to the sounder imitative procedures of his own models”. Recorde-se que esta atitude de moderação mimética implica uma imitação criativa: reconhecendo o autor precedente, homenageando-o, nunca deve ser servilmente imitado (Cap. 3, Sec. I). Garrett voltará ao assunto diversas vezes. Na “Introdução” do segundo volume do *Romanceiro*, lamenta que antes da revolução

Subjaz a esta ordem de ideias a concepção de que uma obra literária é bem sucedida se, além de adaptada à sincronia linguística e estilística, como defendera Correia Garção (Cap. 3, Sec. I), conseguir ter mais qualidades do que defeitos, o que só o talento possibilita. Do mesmo modo, quando atenta em Byron, nas suas “liberdades” e “atrevimentos”, Almeida Garrett admite que “é mister haver um tal engenho e talento que, com um só lampejo de sua luz, ofusca todos os cuidados e impede a vista deslumbrada de notar qualquer imperfeição” (Garrett 1986: 47). Também Horácio menoriza defeitos quando subsumidos numa obra onde as qualidades são em maior número: *ubi plura nitent in carmine, non ego paucis / offendar maculis, quas aut incuria fudit, / aut humana parum cavit natura*²⁷⁰. Importa salientar destas palavras a ideia de que é inevitável a *humana natura* deixar alguns erros (*maculae*) no poema. Todavia, a natureza só por si não é suficiente para fazer o poeta: é preciso estudo e o conhecimento da técnica (*ars*), ideia que vários românticos portugueses perfilharão.

Cerca de três anos mais tarde, Almeida Garrett assina a “Notícia do Autor desta Obra”, prefácio de *Lírica de João Mínimo*, em que lança um olhar crítico e não isento de ironia ao estado coetâneo da literatura portuguesa, que mantinha na altura hábitos setecentistas (um dos quais o culto do outeiro poético, cuja participação justifica a viagem até Odivelas, local do encontro com João Mínimo). Apesar de o narrador ser homodiegético, é notório, também pelas ideias que defende, que esse João Mínimo é na verdade Garrett: o sujeito desdobra-se, como que debatendo consigo próprio a forma de fazer poesia, criando na ficção um diálogo de ideias literárias em confronto (Morão 2012), verdadeiramente importante num autor criado e educado à portuguesa²⁷¹, mas conhecedor consciente de uma nova forma e estilo emergentes em alguns países europeus, nomeadamente em Inglaterra²⁷².

Recusando o título de poetas aos “fazedores de poemas e romances enfronhados em românticos”²⁷³, aos “frios imitadores de Horácio no género lírico”, aos “prosélitos da escola de Gesner, em que tudo é natureza e verdadeira imitação dela” e aos “feitores de tragédias, salvo um ou dois cujos versos trágicos são dignos do soneto e da ode pindárica”, João Míni-

literária, a que se chamou Romantismo, “[a] falsa e ridícula imitação da antiguidade clássica, amaneirada pelas regras francesas, dominava tudo” (Garrett s/d II: 53).

²⁷⁰ Hor. *Ars* 351-353. Trad. Fernandes in Horácio (2012: *ad loc.*): “quando inúmeras qualidades brilham num poema, não vou ofender-me com alguns defeitos, deixados escapar por certa incúria ou porque a natureza humana os não soube evitar”.

²⁷¹ Ou, na expressão usada no mesmo prefácio, “português velho”. Este texto é também a justificação para se atribuir importância aos poemas desse livro, que Garrett nunca relegou.

²⁷² Não será por acaso que nomeia explicitamente o “estilo de Byron” no já citado prefácio a *Camões*.

²⁷³ A crítica tem especial relevo quando, em nota, se identificam como exemplos destes “fazedores de poemas e romances” duas obras de Garrett publicadas pouco antes: “[João Mínimo] Parece aludir a certas publicações modernas de esquisito feitio e anómala descrição que aparecem há três para quatro anos a esta parte, como o poema *Camões*, uma tal *D. Branca* e outras modernices” (Garrett 1853b: 9n.).

mo condena a tendência contemporânea que os autores tinham pela referenciação directa do universo, despojado do imaginário antigo. Para a personagem de Garrett, românticos são, pois, os escritores que repudiaram este património literário, posto “fora de moda por estes ridículos bonecos de hoje, para quem tudo é natureza e natural, que chamam à noite *noite*, e ao sol *sol*, e a todas as coisas pelo seu nome!”. Concretizando, lamenta que se façam poemas que se leiam “sem ir ao dicionário da fábula” ou que eles se escrevam “sem invocar musas ou Apolo — até creio que nem Apolo nem musas reconhecem os excomungados”²⁷⁴.

João Mínimo lastima, por conseguinte, que a literatura tenha perdido um lado místico e institucionalizado, ou seja, tenha deixado de se inscrever como estranhamento e desnaturalização a que se tem vindo a fazer referência (Chkovskii 1987). Em alternativa, surge um movimento artístico importado que traduz um desencontro entre a tradição de origem e a cultura de chegada: “E a isto chamam *romântico*; e diz que é importação de Madame de Staël e do ascético Chateaubriand, que nos estragaram nossa poesia do Sul com estas sensaborias do Norte”. Cada nação ou povo tem o seu carácter, diz Garrett na “Introdução” ao *Romanceiro*, por isso a sua nacionalização não pode ser resultado de um mero processo de importação (Garrett s/d II: 36):

Vamos a ser nós mesmos, vamos a ver por nós, a tirar de nós, a copiar de nossa natureza, e deixemos em paz

“Gregos, romãos e toda a outra gente”

Que se há-de fazer para isto? Substituir Goethe a Horácio, Schiller a Petrarca, Shakespeare a Racine, Byron a Virgílio, Walter Scott a Delille?

Não sei que se ganhe nisso, senão dizer mais sensaborias com menos regra.

O que é preciso é estudar as nossas primitivas fontes poéticas, os romances em verso e as legendas em prosa, as fábulas e crenças velhas, as costumeiras e as superstições antigas (...). O tom e o espírito verdadeiro português, esse é forçoso estudá-lo no grande livro nacional que é o povo e as suas tradições, e as suas virtudes e os seus vícios, e as suas crenças e os seus erros. E por tudo isso é que a poesia nacional há-de ressuscitar verdadeira e legítima, despido, no contacto clássico, o sudário da barbaridade, em que foi amortalhada quando morreu, e com que se vestia quando era viva.

A simples alteração de paradigmas tradicionalmente considerados clássicos (Horácio, Petrarca, Racine, Virgílio, Delille) por outros românticos (Goethe, Schiller, Shakespeare, Byron, Walter Scott) não é suficiente para o sucesso nas letras: é necessário o estudo intensivo da tradição. Ao poeta cabe, nesta perspectiva, encontrar, para a observar e compreender, a alma

²⁷⁴ Garrett (1853b: 8-9). Interessa realçar que, na década de 60, Pinheiro Chagas vai perfilhar ideias semelhantes, ao referir-se à querela que em França opôs antigos e modernos (Cap. 4, Sec. I).

do povo: será esse o acervo de onde extrairá uma criação original e nacional²⁷⁵. A questão do estabelecimento de modelos havia já sido discutida na “Notícia do Autor desta Obra” de *Lírica de João Mínimo*. Tal como o sujeito autoral que prefacia *Camões* em 1825, e que recusa pertencer a seitas ou partidos poéticos, João Mínimo também afirma: “não gosto de escolas e detesto estrangeirices”. Reconhece, contudo, que a diferença entre elas “vai no fixar a época dos verdadeiros modelos”. Percorrendo diferentes períodos da literatura portuguesa, concluirá que aquele que se mostra mais digno de se instituir como exemplo é o dos “reinados da raça Joanina antes do cativo castelhano” e o do “glorioso período que se compreende na última parte do reinado de D. José e na primeira do de D. Maria”. É neles que se encontram os “[c]ostumes nacionais, linguagem (a dos bons autores), tudo é português legítimo, com as variações que o século, as luzes e a diferente civilização produziram. E restringindo à espécie em que estamos, de versos, nos poetas dessas duas épocas é que aparecem os nossos únicos, mestres e modelos” (Garrett 1853b: 38).

A semelhança destas com ideias literárias de Correia Garção (Cap. 3, Sec. I) a propósito de modelos é flagrante e a lição a retirar é evidente: “Estudá-los cuidadosamente é indispensável a quem quiser fazer versos portugueses; imitá-los cegamente, não; já porque eles têm muitos defeitos que convém evitar, já porque há muitas belezas que eles desaproveitaram e que nós não devemos”. Ao lado deste “*credo poético* nacional”, refere-se a miscigenação com autores estrangeiros, que devem ser sujeitos a um processo de aculturação, possível unicamente depois de um diligente processo de análise: “Quanto a estrangeiros, convém estudá-los, convém imitá-los no que é imitável, nacionalizando-o: mas o que faz gala de imitar às tontas os estrangeiros e desprezar os seus, não é só tolo, é ignorante e estúpido”. Polariza-se ao lado de um método ou técnica literária a ignorância dos escritores.

Volta de novo a falar-se de imitação, que não é vista como um processo mecânico de copista, mas antes um processo criativo de elaboração poética a partir de outros textos. Semelhante quadro conceptual aproxima-se da sugestão que Horácio faz aos Pisões: *Vos exemplaria Graeca / nocturna uersate manu, uersate diurna*²⁷⁶. Para o poeta latino, os modelos são exclusivamente gregos, e é a língua grega que deve servir para o enriquecimento do latim

²⁷⁵ Este fenómeno que caracteriza a literatura romântica estrangeira tem sido associado a práticas semelhantes ocorridas na Alemanha, como a recolha dos irmãos Grimm. No entanto, e conforme Maria Teresa Cortez (2001: 121-130, 155-156) concluiu, só no terceiro período romântico em Portugal se dará verdadeira importância a recolhas da tradição popular e nacional, com a emergência da etnografia, ciência que surge aqui com assinalável impulso de professores do Curso Superior de Letras, como Teófilo Braga (Cortez 2001: 130-143), Adolfo Coelho (Cortez 2001: 143-153) ou Consiglieri Pedroso e José Leite de Vasconcelos (Cortez 2001: 153-155).

²⁷⁶ Hor. *Ars* 268-269. Trad. Fernandes in Horácio (2012: *ad loc.*): “Quanto a vós, compulsai de dia e compulsai de noite os exemplares gregos”.

sempre que seja indispensável criar neologismos (uma necessidade motivada pela introdução de uma novidade), desde que de forma prudente ou cautelosa²⁷⁷:

... *Si forte necesse est
indiciis monstrare recentibus abdita rerum,
fingere cinctutis non exaudita Cethegis
continget dabiturque licentia sumpta pudenter,
et noua fictaque nuper habebunt uerba fidem, si
Graeco fonte cadent parce detorta*²⁷⁸.

De acordo com Horácio, o património literário da Grécia e a sua versão para a língua latina será ainda uma forma de treinar o poeta, uma espécie de laboratório onde é permitido fazer experiências literárias. Sendo difícil circunscrever os elementos configuradores da tradição, é importante conhecê-la e, caso o poeta tenha capacidade para isso²⁷⁹, é legítimo criar algo novo, desde que se mantenha a coerência:

*Aut famam sequere aut sibi conuenientia finge
scriptor. (...)
Siquid inexpertum scaenae committis et audes
personam formare nouam, seruetur ad imum
qualis ab incepto processerit et sibi constet.*²⁸⁰

Se não fosse permitido criar algo original, aquilo que se entende por tradição nunca se teria cristalizado enquanto património cultural, como o mesmo Horácio sugere noutro texto, ao questionar: *Quodsi tam Graecis nouitas inuisa fuisset / quam nobis, quid nunc esset uetus?*²⁸¹ Anos mais tarde, também o erudito imperador Cláudio, referindo-se num discurso transmitido por Tácito à hipótese de admissão de gauleses no senado, recordará aos romanos: *omnia* (...)

²⁷⁷ Os advérbios que veiculam esta ideia de discrição são *prudenter* e *parce*.

²⁷⁸ Hor. *Ars* 48-53. Trad. Fernandes in Horácio (2012: *ad loc.*): “Se porventura for necessário dar a conhecer coisas ignoradas, com vocábulos recém-criados, e formar palavras nunca ouvidas pelos Cetegos cintados, podes fazê-lo e licença mesmo te é dada, desde que a tomes com discrição. Assim, palavras há pouco forjadas, em breve terão ganho largo crédito, se, com parcimónia, forem tiradas de fonte grega”.

²⁷⁹ A ideia de que a matéria poética deve estar adequada às capacidades do poeta surge em *Ars* 38-41: Sumite materiam uestris, qui scribitis, aequam / uiribus et uersate diu quid ferre recusent, / qui ualeant umeri. Cui lecta potenter erit res, / nec facundia deseret hunc, nec lucidus ordo (trad. Fernandes in Horácio 2012: *ad loc.*: “Vós que escreveis, escolhei matéria à altura das vossas forças e pesai no espírito longamente que coisas vossos ombros bem carregam e as que deles não podem suportar. A quem escolher assunto de acordo com as suas possibilidades nunca faltará eloquência nem tão-pouco ordem luzida”).

²⁸⁰ Hor. *Ars* 119-120, 125-127. Trad. Fernandes in Horácio (2012: *ad loc.*): “Segue, ó escritor, a tradição ou imagina caracteres bem apropriados (...). Mas se algo de original quiseses introduzir, ousando conceber em cena nova personagem, então que ela seja conservada até ao fim como foi descrita de início e que seja coerente”.

²⁸¹ Hor. *Eph.* 2.1.90-91. Trad. Fernandes in Horácio (2012: *ad loc.*): “Se para os Gregos a novidade fosse mal aceite, como é para nós, o que seria agora antigo?”

*quae nunc uetustissima creduntur, noua fuere*²⁸². Esta perspectiva de abertura e dinamismo da tradição legitima a integração da novidade. O que Horácio e Tácito, pelas palavras de Cláudio, defendem é um processo cultural de acolhimento do novo que “faça história” (que hoje se pode designar como vanguardista no momento em que introduz a inovação), mas pela natureza activa da cultura (ou da política), ele irá tornar-se tradição depois de ser assimilado.

Por seu lado, João Mínimo parece estar consciente do património pertencente à tradição, exibindo os seus conhecimentos sobre as épocas da história da literatura portuguesa. Hierarquizando a obra que foi produzindo, ele revela que o labor poético não surge a partir de um momento sublime de inspiração: “eu fiz muito verso, muito verso mau, alguns sofríveis. Tenho queimado milhares, ainda aí tenho muitos”. A criação literária individual é fruto de um processo de selecção, feito a partir de diversos poemas escritos (processo a que se chama *contaminatio*). A maior crítica incide, todavia, sobre os vícios que decorrem do exagero em seguir determinadas concepções estilísticas e estéticas. Esta censura pode justificar-se pela restrição da originalidade que a inscrição de um autor numa escola institui; apesar dessa declaração de intenções, a personagem confessa nem sempre ter tido sucesso: “fiz sempre por fugir do vício das *escolas*: nem sempre o consegui; geralmente é coisa que detesto” (Garrett 1853b: 39).

Identificando os estilos que à época eram entendidos como distinção literária pertinente, ridiculariza essas designações, pois a escolha dos modelos deve ter em conta o objectivo do criador²⁸³: “Que quer dizer horacianos, filintistas, elmanistas, e agora ultimamente, clássicos, românticos? Quer dizer tolice e asneira sistemática debaixo de diversos nomes”. E prossegue a argumentação evocando, caso a caso, os géneros adequados a cada um destes autores canónicos: Horácio serve de modelo para a ode (“*genial* ou elegante de qualquer género simples e natural”), Bocage para o soneto ou epigrama, Filinto Elísio para “sublimes raptos líricos”. Finalmente, define clássico e romântico por contraste (Garrett 1853b: 39-40) concretizado nas distinções de assunto (“no género grego da arte antiga” vs “moderno, nacional”²⁸⁴), crenças (“elegante mitologia” vs “*maravilhoso* nacional”²⁸⁵), forma de referência aos

²⁸² Tac. *Ann.* 11.24. Trad. Carvalho in Tácito (1830 II: *ad loc.*): “tudo o que hoje se respeita como antiquíssimo já na sua origem foi novo”. Este discurso foi já mencionado no Cap. 5, Sec. I, no contexto da sua citação pelo P.^e António Vieira.

²⁸³ A tónica é colocada no momento de produção, pelo que o discurso atende menos à recepção, como se viu em *Camões*.

²⁸⁴ É notável o quiasmo (realçado a negrito, sendo o itálico original), que acentua as características que a personagem atribui ao estilo romântico: “se escolho assunto **moderno, nacional**, que precisa um *maravilhoso nacional, moderno*” (Garrett 1853b: 40).

²⁸⁵ Como se sabe, alguns autores românticos propuseram a substituição da mitologia clássica pela fantasia tradicional de fadas, duendes e outros seres mágicos (Cap. 8, Sec. IV). Na nota 14 à 3.^a cantiga de *Adosinda* (1.^a ed.),

poetas (vate vs menestrel, bardo²⁸⁶) e instrumentos musicais que, viu-se antes (Cap. 5, *supra*), simbolizam a poesia.

A pintura e a poesia

Como se deve aplicar a cada um dos géneros um estilo próprio (*decorum*), João Mínimo tenderá para a condenação da mistura: “Que ridículos não serão os moldes e adornos clássicos do Pártenon ou do Panteão embrechados neste edifício gótico?...” (Garrett 1853b: 40). Este é um dos princípios mais glosados na tradição clássica seguida pelas literaturas modernas: é, aliás, por aqui que começa a *Arte Poética*, de Horácio. Depois de dizer que seria risível a pintura que representasse figuras grotescas (de animais com cabeça de homens, por exemplo), o poeta latino adverte:

*Credite, Pisones, isti tabulae fore librum
persimilem, cuius, uelut aegri somnia, uanae
finguntur species, ut nec pes nec caput uni
reddatur formae. “Pictoribus atque poetis
quidlibet audendi semper fuit aequa potestas.”
Scimus, et hanc ueniam petimusque damusque uicissim,
sed non ut placidis coeant immitia, non ut
serpentes auibus gementur, tigribus agni.*²⁸⁷

Mais adiante, Horácio voltará a aproximar a pintura da poesia²⁸⁸, com a famosa expressão *ut pictura poesis*, porém no contexto atrás mencionado, a propósito da referência a Byron no prefácio a *Camões*: os defeitos devem ser ofuscados pelas qualidades de modo que, no geral, fique a ideia de perfeição. No *Fedro*, de Platão, Sócrates afirmara já que o estranho da escrita (γραφή) é o que a torna parecida com a pintura (ἀληθῶς ὅμοιον ζωγραφία): γὰρ τὰ ἐκείνης ἔκγονα ἔστηκε μὲν ὥς ζῶντα, ἐὰν δ’ ἀνέρη τι, σεμνῶς πάνυ σιγᾷ. ταὐτὸν δὲ καὶ οἱ λόγοι:

Garrett (s/d I: 258) esclarece que “o nosso *maravilhoso* moderno difere da antiga mitologia, não tanto nos nomes dos deuses e deusas e outros agentes sobrenaturais, mas principalmente no tom, na moral, na sensibilidade, e num certo não sei quê de ternura e melancolia que nos mais rudes e imperfeitos ensaios da poesia nacional se acha sempre como principal e dominante cor do quadro. A diferença não está em chamar ao sol Apolo, ao amor Cupido, à guerra Marte; sim na maneira de conceber, de pensar, de pintar, de moralizar as mesmas ideias, as mesmas coisas por diferente modo”.

²⁸⁶ Enquanto o vate é um sacerdote ou arauto das musas, cumprindo uma missão religiosa, o menestrel era, na Idade Média, o músico que cantava ao mesmo tempo que tocava um instrumento, como se estudou no Cap. anterior.

²⁸⁷ Hor. *Ars* 6-13. Trad. Fernandes in Horácio (2012: *ad loc.*): “Pois crede-me, Pisões, em tudo a este quadro se assemelharia o livro, cujas ideias vãs se concebessem quais sonhos de doente, de tal modo que nem pés nem cabeça pudessem constituir uma só forma. Direis vós que ‘a pintores e poetas igualmente se concedeu, desde sempre, a faculdade de tudo ousar’. Bem o sabemos e, por isso, tal liberdade procuramos e reciprocamente a concedemos, sem permitir, contudo, que à mansidão se junte a ferocidade e que se associem serpentes a aves e cordeiros a tigres”.

²⁸⁸ Simónides, de acordo com Plutarco (*Mor.* 346F), também havia afirmado que a pintura era um poema silencioso e um poema era um quadro cantado (Rudd in Horace 2002b: *ad loc.*).

δόξαις μὲν ἂν ὥς τι φρονοῦντας αὐτοὺς λέγειν, ἐὰν δέ τι ἔρη τῶν λεγομένων βουλόμενος μαθεῖν, ἔν τι σημαίνει μόνον ταὐτὸν αἰεῖ²⁸⁹.

Em 1852, encontra-se uma outra forma de comparação entre as duas artes. Antônio Pereira da Cunha (1819-1890) publica no número inaugural d'*O Bardo* “A um Pintor”²⁹⁰; usando como epígrafe *Poesia pictura loquens, / Pictura poesis tacita*²⁹¹, o poema anuncia-se como uma comparação entre a arte da poesia e a da pintura, cujos dons são concedidos por Deus a seres escolhidos. Poeta e pintor estão na mesma categoria artística, sendo dotados de “fulgor”, “delírios” e amor “extático”. Ambos ostentam um diadema outorgado por Deus e são considerados “monarcas, dum só orbe” (vv. 1-6). A superlativização do sentimento é sugerido pelas metáforas de variação térmica (“ferver”, “ardente”), que culminam na imagem do vulcão²⁹², a que se junta a ideia de altitude (vv. 7-12):

Ambos, sentindo ferver-lhes
N'alma, a ardente inspiração,
Ousam ver, com olhos d'água,
Da terra e céus a amplidão,
A catadupa das vagas,
E as entranhas do vulcão.

Poesia e pintura são formas de evasão e alívio das dores (vv. 13-18), ao mesmo tempo que os artistas se evidenciam pelo desdém das ambições mundanas, preparando-se para permanecer na eternidade junto de outros “génios” (vv. 19-24). O poema inicia depois uma sequência de aproximações entre ambas as artes, centrando-se nos utensílios e géneros que as caracterizam. De forma esquemática e simplificada, pode resumir-se esse confronto em dicotomias: alaúde / pincel (v. 18), quadro / hino (v. 25), “metro” / “cor” (v. 26), “combinar dos *matizes*” (v. 27) / “*cadências* no compor” (v. 28), “*traços* na sombra e claros” (v. 29) / “*carmes* no riso e dor” (v. 30), “*desenhe* a arcaria” (v. 31) / “consagre uma *endecha*” (v. 33), “tela” (v. 37) /

²⁸⁹ Pl. *Phaedr.* 275d. Trad. Ferreira in Platão (1973: *ad loc.*): “Na verdade, os produtos desta permanecem como seres vivos, mas se lhes perguntares alguma coisa, respondem-te com um silêncio cheio de gravidade. O mesmo sucede também com os discursos escritos. Poderá parecer-te que o pensamento como que anima o que dizem; no entanto, se, movido pelo desejo de aprender, os interrogares sobre o que acabam de dizer, revelam-te uma única coisa e sempre a mesma”.

²⁹⁰ O poema não virá a ser recolhido em volume porque o autor decidiu ignorar muita da sua produção de juventude (tinha 33 anos quando foi publicado) por ser fruto de sentimentos que, em 1879, olhava sem estima (Cunha 1879: xv-xvi).

²⁹¹ Atribuído a “A. L.”, trata-se de um adágio, como escreve o P.º Manuel Bernardes (1974: 114).

²⁹² Ao explicar a “Razão do Título” de *Vulcões de Lama* (1886), Camilo Castelo Branco (1984: 37) virá a realçar que “[o]rdinariamente quando, em estilo metafórico, usamos comparar as fêrvidas paixões de alguns homens aos vulcões, a comparação vai buscar o símile às crateras do Etna, do Hecla e do Vesúvio. Presume-se pois que os antros do coração humano resfolgam fogo de paixões assoladoras como os intestinos do nosso globo jorram arroios de lava candente que subvertem, devastam, devoram, pulverizam ou petrificam toda a natureza viva e morta que abrangem nos seus braços de lavaredas”.

“lira” (v. 39), pintar (v. 43) / cantar (v. 44). Todos estes termos, designativos de técnicas próprias da poesia e da pintura seriam, assim, equivalentes (vv. 45-48):

Esse fogo, que esvoaça,
Na mente, aos dous, é comum;
Seja a *expressão* vária, embora,
Dos dous o estro é só *um*.

Herculano e o curso de Poesia e Eloquência

Como prolongamento de um tipo de discurso de exuberante novidade como aquele de Almeida Garrett há pouco analisado, Alexandre Herculano irá sustentar em 1834 que a literatura portuguesa, tanto na teoria como na prática, se mantinha à margem das inovações literárias românticas que a Europa já acolhera²⁹³. A exceção seriam apenas dois “únicos monumentos”, *Camões* e *Dona Branca*, poemas que “apareceram um dia nas páginas da nossa literatura sem precedentes que os anunciassem” (Herculano 1986: 18). A partir desta singularidade, insinua-se a falência do aparato teórico de que a crítica literária dispunha para uma avaliação apropriada dos novos produtos literários — sendo de salientar a inexistência de “um só livro sobre as letras consideradas de um modo mais geral e mais filosófico do que os que possuímos” capaz de fornecer um “juízo imparcial sobre escritos de semelhante natureza” (Herculano 1986: 19). Tal lacuna potencia uma recepção hostil à novidade, adivinhando-se, por um lado, excessos perante a libertação da “autoridade de Aristóteles e de seus infíeis comentadores” e, por outro, o “sorriso do desprezo” dos “velhos eruditos” em relação ao “gênio nascente”.

Herculano propõe um novo sentido para a metáfora que, como se percebeu, semantizou com larga fama a busca de novidade poética, para chegar ao excesso contrário, o exagero: “os mancebos poetas, a quem o sentimento incerto das opiniões contemporâneas dirige por estradas que por muitas vezes não conhecem, farão que as suas poesias corram brevemente parênteses com os desvarios que tem ultimamente manchado a mais bela das artes na França e na Inglaterra”. Esta condição determina que a poesia romântica seja entendida como “nacional” e “mais liberal do que a dos nossos maiores” (Herculano 1986: 19). Sem fixar os parâmetros estéticos da nova poética, que considera prejudicial ao bom gosto, Alexandre Herculano reconhecia, ainda assim, que ela teve origem num “sentimento vago de desgosto pelas

²⁹³ O artigo “Qual é o Estado da Nossa Literatura? Qual é o Trilho que Ela Tem a Seguir?” foi originalmente publicado no *Repositório Literário* (1834), n.ºs 1 e 2: 4-6 e 13-14. No título anuncia-se a que se pretende dar resposta, estando a produção literária identificada como um percurso que deve ser percorrido, recorrendo à mesma metáfora a que se tem vindo a fazer referência.

antigas formas poéticas” e na “influência da filosofia na literatura”, ânsias que redefiniram fontes e modelos pela “necessidade que sentia o génio de beber as suas aspirações num mundo de ideias mais análogas às dos nossos tempos” — daqui resultava um alegado abandono dos “cânones clássicos” (Herculano 1986: 18), programadamente defendido.

Ao propor um “curso de literatura” que “remediaria os danos que devemos temer” da liberdade que a literatura do Romantismo vinha reclamando, e que havia de “dar impulso às letras”, Alexandre Herculano (1986: 19) reflecte sobre os conteúdos a constar no programa. Começando por “discutir qual é objecto da poesia”, distinguir-se-iam “icástico” e “ideal”, “tendências do antigo e do novo sistema”, respectivamente. Deste ponto de partida, avançar-se-ia para o “exame das diferentes teorias sobre o belo e o sublime”, de onde se tirariam “os princípios necessários e universais de todas as poéticas, e consequentemente aqueles sobre que deveríamos emitir uma opinião absoluta e exclusiva”²⁹⁴. Esta universalidade não exclui a obediência a idiossincrasias “de cada povo, de cada época, em tudo aquilo em que elas se não opusessem aos princípios gerais”. Admitindo que, “depois da queda da bela literatura greco-latina”, a poesia emerge “do norte com um sublime de melancolia e mesmo de ferocidade, próprio dos povos que a inventaram”, o autor reconhece que o romântico é resultado da fusão “com os restos da [poesia] romana, e posteriormente com a árabe” (Herculano 1986: 19). Esta poesia definir-se-ia como “variada e verdadeiramente nacional”, o “termo médio entre a bela simetria clássica e o sublime gigantesco do setentrião” (Herculano 1986: 19-20). Na Idade Média, a “originalidade nascente da literatura” havia de ser “destruída quase no ressurgimento das letras, e substituída por teorias antigas, que conservando sempre o mesmo nome, foram sendo enxertadas em ideias, em preceitos modernos”. A literatura coetânea evidenciaria, por seu lado, “espírito de liberdade e de nacionalidade” (Herculano 1986: 20).

No âmbito do estudo da Eloquência, “segunda parte de um curso literário”, Alexandre Herculano (1986: 22) recomenda que este seja direccionado para “educar homens que ventilem dignamente as questões de interesse público nas câmaras legislativas, ou que defendam a inocência e persigam o crime nos tribunais já públicos”. Trata-se de um ensino que pretende

²⁹⁴ Colocada em perspectiva histórica e podendo em torno dela construir-se um corpo teórico e filosófico, poderia prever-se o futuro da poesia: “O quadro das novas opiniões nas suas variedades todas, as vantagens ou danos resultantes de cada uma comparada com os elementos universais da arte, nos poria em estado de formar um corpo de doutrina que determinasse as proporções essenciais da futura poesia portuguesa, completando ao mesmo tempo uma série de juízos imparciais sobre as produções das diferentes eras e das diferentes escolas, em relação ao seu génio particular, e à filosofia geral das letras” (Herculano 1986: 20). No primeiro quartel do século XX, Fernando Pessoa, fazendo uso de uma sólida argumentação retórica, há-de prever, em 1912, n.º 4, o aparecimento de um poeta que supere Camões em “A Nova Poesia Portuguesa Sociologicamente Considerada” (Pessoa [1993]: 15-25).

formar cidadãos para o regime liberal²⁹⁵: sem deixar de se estudar Demóstenes (“trovejando na tribuna, armado da razão e da indignação, admiravelmente conciso e misturando com esta concisão os sublimes movimentos do patriotismo, arrastar após si a opinião das multidões”) ou Cícero (“a defender os seus clientes, tratar dos mais importantes negócios da república quase sempre com uma gravidade e eloquência estudadas”), interessam-lhe Mirabeau, Maury, Montlosier (franceses) e Pitt, Makintosh, Burdett, Burke, Sheridan, Caning e Fox (ingleses). De todos estes nomes (ligados à oratória e à defesa da liberdade depois da Revolução Francesa²⁹⁶), o modelo mais adequado a adoptar será o inglês, sem negligenciar os restantes: “Entre os gregos, romanos, e franceses há muito que aproveitar; mas, se é verdade que a literatura em parte depende de certa harmonia com as circunstâncias de cada povo, nenhuma eloquência é mais digna para nós de estudo do que a inglesa” (Herculano 1986: 22). Terminando o texto, Alexandre Herculano (1986: 23) volta a frisar (em 1834, recorde-se) que um curso de literatura que se estruturasse de acordo com estas orientações “serviria como de introdução aos estudos mais profundos do poeta e do orador”²⁹⁷.

Independência dos Antigos e concordância com a Razão

Em 1835, o mesmo autor publica “Poesia: Imitação — Belo — Unidade”²⁹⁸. O artigo expõe algumas ideias sobre princípios estéticos, onde é, todavia, bastante evidente uma dependência relativamente ao corpo doutrinário da poética da Antiguidade Clássica. Estabelecendo a distinção entre “génio” e “engenho”, Alexandre Herculano (1986: 29) diz do primeiro que, “impelido a produzir no meio de ideias vagas e controvertidas sobre as formas, as condições da poesia, julga que todas elas são indiferentes e desvairado se despenha”; por sua vez, “o engenho, dominado pelos preceitos que muitos séculos por assim dizer, santificaram, contrafaz e apouca as suas produções temendo cair naquilo que julga monstruoso e absurdo”. Em face desta axiologia, Herculano (1986: 29) defende que “enquanto se não estabelecer um corpo de doutrina que, afiançando a liberdade do poeta, o circunscreva aos limites da razão, a

²⁹⁵ Numa época em que a liberdade recupera a importância do debate parlamentar e em que o jurídico se encontra legalmente codificado, é fundamental dotar os oradores e advogados de técnicas capazes de fazer valer os seus argumentos: “porém os seus movimentos devem surgir sinceros e de um coração intimamente comovido e de nenhum modo a dar a conhecer que foram tranquilamente calculados pelos preceitos de Quintiliano” (Herculano 1986: 22).

²⁹⁶ Por exemplo, Burke escreveu em 1790 as *Reflexions on the Revolution in France*. É um dos autores admirados por Afonso da Maia e Guilherme Craft, personagens de *Os Maias* (“Tinham-se encontrado ambos entusiasmados de Tácito, de Macaulay, de Burke, e até dos poetas laquistas”, Queirós 1999: 186).

²⁹⁷ Como se registou (Sec. II, Cap. 5), António Feliciano de Castilho celebrará, anos mais tarde, a inauguração do Curso Superior de Letras como um momento de reanimação da literatura portuguesa.

²⁹⁸ *Repositório Literário* (1835), n.ºs 7: 53-56, 8: 61-64, 9: 70-71 e 11: 84-88. Na edição que uso, o texto surge nas pp. 29-45 (Herculano 1986).

república das letras semelhará as associações políticas no meio de uma revolução espontânea onde o despotismo extremo e a extrema licença, os terrores e as esperanças, a felicidade e a desventura, se cruzam, se arruinam e se aniquilam no meio de uma confusão espantosa”. Reconhece-se nesta recomendação o imperativo neoclássico de submissão da imaginação à razão; o meio de o conseguir está na solidariedade entre estudo e génio²⁹⁹.

Diante dos termos “*clássicos e românticos*”, Herculano (1986: 29) admite tremer pois estas são “palavras indefinidas ou definidas erradamente, que somente têm gerado sarcasmos, insultos, misérias, e nenhuma instrução verdadeira”. Para ilustrar os exageros que podem ser apontados em ambos os casos, referindo-se à Querela dos Antigos e dos Modernos (Cap. 4, Sec. I), Herculano (1986: 30) insinua que “o que nem todos sabem é que muitas vezes os últimos tinham razão”. E concretizando, explica que, em França, “se um poeta ousava apartar-se das formas imaginadas nos antigos monumentos, e se este poeta merecia a estimação pública, os críticos se viam na necessidade ou de confessar, senão a inutilidade, ao menos a insuficiência de seus preceitos, ou a votar ao desprezo as produções do género moderno”. Este ponto de vista em relação ao fenómeno literário leva o escritor português a declarar, não sem ironia, que “as regras sempre tinham razão” pelo simples facto de “[a]queles preceitos que factos opostos não controvertiam ficavam amparados por grandes nomes e pelo respeito dos séculos sem dar razão da sua existência”. Com estas palavras, Herculano (1986: 30) parece reconhecer o desencontro entre a teoria do classicismo francês e os textos que alegadamente lhe deram sustento. Com efeito, o escritor admite que “uma grande parte dos preceitos dos antigos foram deduzidos do princípio da unidade, desse princípio que reside em nossa alma e que (...) representa para nós o absoluto (...); mas a aplicação deste princípio foi em nosso entender muitas vezes errada ou exagerada”. Dos autores que transgrediram esse princípio, Herculano (1986: 31) só nomeia Metastásio, eximindo-se a citar outras violações do mesmo princípio pelos tragediógrafos gregos. Reconhece, ainda assim, que “devemos em grande parte aos antigos o que sabemos”, pois foram eles que “criaram as letras e as levaram a um ponto de esplendor admirável; mas por as criar e aperfeiçoar não se deve concluir que acertaram em tudo ou tudo sabiam”. Contrariando a ideia perfilhada por Chateaubriand, de “que em literatura só devemos estudar os antigos”, Herculano atribui a Camões, Tasso e Klopstock o mesmo mérito que a Homero ou Virgílio (Herculano 1986: 31).

²⁹⁹ Herculano (1986: 29). Edmund Burke (em *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1756) reconhece a diferença entre o Belo e o Sublime, ou seja, o prazer e aquilo que verdadeiramente move o indivíduo. Kant virá a usar este eixo conceptual para discutir os limites da imaginação e dos sentidos em relação com o poder da razão. Sobre a imaginação no Romantismo, v. Abrams (2010: 177-183).

A doutrinação resultante da leitura de Aristóteles, Horácio, Cícero, Quintiliano ou Longino produziu regras que a eles pouco se devem, sendo, porém, “obrigatório defendê-las sob pena de ser havido por ignorante ou por homem de minguido critério”³⁰⁰. Ignorando completamente a teoria literária platônica, Alexandre Herculano (1986: 32) faz ascender a Aristóteles o momento em que a poesia passou a ser “a imitação do belo da natureza, tendo por condições a unidade e a verdade, ou a verosimilhança”³⁰¹. Adiante, quando se ocupa demoradamente da obra de Virgílio, Alexandre Herculano defende que “muitos defeitos que têm sido assacados à *Eneida* não existem nela”, acrescentando que Virgílio não “ofendeu (...) os princípios eternos do belo”. A exceção a isso ocorre “quando o século com sua peçonha pôde mais do que o génio extraordinário do poeta” (Herculano 1986: 42).

Herculano, na senda de outros críticos (entre os quais, como se notou, Garrett), formula a teoria segundo a qual o poeta tem uma predisposição natural que o leva para a literatura e que a arte (ou estudo) corrige os excessos da natureza. Os defeitos fazem, portanto, parte da obra de arte, mas são atenuados pelas virtudes (de composição formal, da erudição), ou seja, como expôs Aguiar e Silva (2000: 521-522), “[a]s regras representam (...) a consciência natural da atitude intelectualista (...) e da concepção do acto criador como esforço lúcido, como vigília reflexiva e disciplinadora dos arroubos da imaginação e dos impulsos do sentimento”. Horácio enunciara essa licença com a sugestiva expressão *quandoque bonus dormitat Homerus*³⁰². É este ainda o princípio do sublime³⁰³.

Com efeito, ao apresentar a sua tradução dos *Argonautas*, de Apolónio de Rodes, Costa e Silva (1852: xi), depois de lamentar que o poema seja “apenas conhecido, salvo dos Helenistas de profissão”, defende: “Alguns críticos, fundando-se em uma sentença mal interpretada de Longino, têm tratado o poema de Apolónio com um desdém, que ele não merece”. Contextualizando o passo do tratado *Do Sublime* — “depois de dizer, o que ninguém duvida, que o sublime resgata muitos defeitos” —, cita: “Apolónio, autor dos *Argonautas*, nunca de-

³⁰⁰ Herculano (1986: 31) exemplifica neste lugar como se justificavam opções literárias de Virgílio com critérios pouco rigorosos.

³⁰¹ Sobre a imitação, Herculano propõe uma definição explícita, defendendo que ela “supõe o belo em a natureza moral ou física, e qualquer delas existe fora de nós”. De acordo com esta ordem de ideias, esclarece: “Os actos humanos serão na primeira (...) o *subtractum* [sic] da imitação: na segunda sê-lo-ão os corpos, forma das acções, naqueles a sua impressão será universal, nesta nunca necessária”. Desacreditando a ideia de que “o belo é relativo e resultado do nosso modo de ver, da relação particular dos objectos connosco, da harmonia ou desarmonia dos factos com as nossas ideias morais”, defende que “seria absurdo exigir dos outros o mesmo sentimento” que um sujeito tem sobre as obras (Herculano 1986: 32).

³⁰² *Ars* 359: “às vezes o bom Homero dormita”.

³⁰³ Aguiar e Silva (2000: 521) assinala que “o sublime constitui um valor que está em contradição com o sistema das teorias do classicismo (...). Com efeito, (...) o sublime é irreduzível à razão e escapa ao código de regras. Defender o sublime equivale a reconhecer na génese, na estrutura e no significado da obra poética um horizonte de liberdade e uma presença de forças desconhecidas da imaginação e do sentimento (...) que não é possível conciliar com os fundamentos racionalistas da doutrina clássica”.

cai; e pondo de parte alguns trechos, em que se levanta mais do que é dado à poesia pastoral, Teócrito, quanto apresenta é perfeitamente imaginado; e quererias tu ser antes Apolônio, ou Teócrito, que Homero?”³⁰⁴.

Conforme se pôde perceber, dois dos mais importantes escritores do século XIX procuraram constituir-se como orientadores das novidades literárias que começavam a fazer sentir-se em Portugal, por estímulo estrangeiro dinamizado em publicações periódicas que difundiam o Romantismo em português. Apesar de algumas proclamações, a verdade é que muitas ideias estéticas que se concretizaram na poesia derivam da tradição antiga, ou se estruturam em estreita dependência daquela, perfilhem embora ideais alegadamente diversos.

³⁰⁴ Silva (1852: xi) traduz Longin. 33: ἐπείτοιγε καὶ ἄπρωτος ὁ Ἀπολλώνιος ἐν τοῖς Ἀργοναύταις ποιητὴς καὶ τοῖς βουκολικοῖς πλὴν ὀλίγων τῶν ἔξωθεν ὁ Θεόκριτος ἐπιτυχέστατος, ἃρ' οὖν Ὅμηρος ἂν μᾶλλον ἢ Ἀπολλώνιος ἐθέλοις γενέσθαι;

Secção IV.

**O LUGAR DA GRÉCIA E DE ROMA NA LITERATURA PORTUGUESA:
ANTIGUIDADES ROMÂNTICAS**

Capítulo 1.

DA LUSITÂNIA AO LIBERALISMO

Heróis romanos do liberalismo

Quando Afonso da Maia interrompe o exílio em Inglaterra e regressa a Lisboa, depois da morte de Caetano, encontra uma cidade diferente: “Já não existia decerto, como em rapaz, uma Lisboa de Catões e de Múcios Cévolas” (Queirós 1999: 15). Esta caracterização, feita n’*Os Maias* (1888) por Eça de Queirós, personifica na situação política pós-revolução liberal símbolos da História da Roma republicana. Encontra-se em Oliveira Martins (2004: 389) um recorte semelhante: escrevendo sobre as cortes reunidas depois da Revolução Liberal de 1820, o amigo de Eça havia de descrevê-las como “um amálgama de ilusões radicais, de paixões declamatórias, de um *pastiche* clássico, pseudo-romano: eram Brutos de papel, e Catões pintados, Aníbal, Cipião, Mário o perpétuo cônsul, o triunfador Pompeio, ou Camilo o *supersticioso* — como a moda os construía no princípio do século, nas odes, nas tragédias, nos quadros, nas mobílias”. Esta aproximação a uma realidade histórica cronologicamente distante e ao modelo institucional da República Romana é um prolongamento da propaganda política da França revolucionária¹, que acabou por contaminar outros países europeus e a América do Norte².

José-Augusto França (1999: 35) faz notar que, com o vintismo, Roma “invade a cena portuguesa” pelas palavras “dos poetas e dos políticos”. De facto, o Liberalismo celebrou os seus protagonistas pelo recurso a uma conceptualização imaginada a partir de modelos da República Romana, sem esquecer, porém, referências aos legisladores das democracias espar-

¹ Em França (o país que conheceu o processo revolucionário mais complexo), na sequência da legislação emanada da Convenção, foi abolida a monarquia constitucional, dando lugar à República, cuja existência foi particularmente conturbada. Pelo golpe do 18 de Brumário (9 de Novembro de 1799), liderado por Napoleão Bonaparte, ficava instituído um novo poder executivo: o Consulado. Oliveira Martins (1987 I: 21) aproxima o regime napoleónico do Cesarismo e não da República. O historiador compara constantemente a democracia em Roma com a francesa de 1848, com vantagem para aquela, concluindo que “só aprofundando e melhorando a instituição do Senado romano, as sociedades modernas poderão achar uma solução condigna ao problema essencialmente constitucional da representação” (Martins 1987 I: 20). Karl Marx havia já comentado a apropriação do regime romano pelas instituições saídas da Revolução Francesa (Parker 1937; Sachs 2012: 23-25).

² Nos Estados Unidos da América continua a existir um Senado que se reúne no Capitólio.

tana (Licurgo) e ateniense (Sólon)³, como se lê nos seguintes versos de Garrett citados pelo mesmo ensaísta (França 1999: 36⁴):

Oh! Borges! oh Catão dos Lusitanos⁵!
Cópia, esmero, rival dos Quíncios⁶, Brutos,
Dos Licurgos, Sólon, dos Túlios, Numa!

Pela acção legislativa levada a cabo por Manuel Borges Carneiro⁷, pareceria mais adequado o título de Licurgo ou Sólon dos Lusitanos do que lhe conceder os atributos das personalidades romanas nomeadas, exceptuando naturalmente os reis Sêrvio Túlio e Numa Pompílio, uma vez que, segundo Tácito, depois de Rómulo, *Numa religionibus et diuino iure populum deuinxit, repertaque quaedam a Tullo et Anco. sed praecipuus Seruius Tullius sanc- tor legum fuit quis etiam reges obtemperarent*⁸. Considerando Sêrvio Túlio como o “Licurgo de Roma, à qual deu nova constituição”, Oliveira Martins (1987 I: 53) declara ainda que o

³ França (1999) não refere a relevância que a Grécia teve no pensamento político dos regimes liberais, assegurada também em Portugal, desde logo pelo facto de Garrett se proclamar, em nota da 2.^a ed. de *Lírica de João Mínimo* (1853b: 278), o “Alceu da Revolução de Vinte” (Monteiro 1971 I: 186). A relação que o Romantismo europeu manteve com a Grécia está há muito tempo a ser objecto de estudos académicos, que só recentemente acolheram a investigação acerca da importância de Roma nos cenários político e literário românticos (Sachs 2010; Sachs 2012, ambos com bibliografia).

⁴ Também Rocha (1954: 94-95) se serve destes versos, atribuindo-os à *Lírica*. O poema aqui citado não pertence, todavia, a essa colectânea, tratando-se de um acrescento de Teófilo Braga (como tantas vezes fez nas edições que preparou) a partir de “Improvisos de Garrett, impressos nos jornais do tempo” (in Garrett 1904 I: 75). Restituo aos versos a pontuação tal como surge em Garrett (*ibid.*), que França (1999: 35) praticamente elimina.

⁵ Pela leitura dos manuscritos do elogio dramático *O Amor da Pátria* (1819), inédito de Garrett, verifica-se que “Catão dos Lusitanos” fora um título atribuído pelo poeta a Mouzinho da Silveira (Novais 2006: 98).

⁶ França (1999: 36) escreve neste lugar “Químicos”. Trata-se, na verdade, de uma menção a Lúcio Quíncio Cincinato, modelo da virtude cívica, que Calisto Elói, personagem de Camilo, havia de evocar do seguinte modo: “enternecido até às lágrimas pela sorte da terra de D. João I, voltou-se para a esposa, e disse, como o agricultor Cincinato: / — Aceito o jugo! Assaz receio, mulher, que os nossos campos sejam mal cultivados este ano...” (Castelo Branco 2001: 18). Na nota C do Acto I de *Catão*, Garrett (1845b: 227) recorda que Cincinato “Andava lavrando e com a mão à rabiça do arado quando lhe chegou mensagem do senado que o elegera ditador. Deixou com pesar o sulco meio aberto, mas correu ao campo; venceu os Volscos e Équos que cercavam o exército romano e entrou triunfante em Roma. Dezasseis dias depois da eleição, depôs a ditadura e voltou à sua lavoura”.

⁷ Juntamente com Fernandes Tomás e Ferreira Borges, Borges Carneiro fazia parte de um grupo mais moderado de deputados às Cortes Constituintes que, defendendo a monarquia e a religião católica, propugnava uma constituição mais conservadora do que a de 1822. O Visconde de Benalcanfor, Ricardo Guimarães, saúda-o em “Sepultura à Beira-Mar”, texto de 1865 publicado em *Fantasia e Escritores Contemporâneos* (Benalcanfor 1874: 103-132). Aí se documenta que o estadista era “meditativo, grave nas maneiras como os magistrados antigos”, acrescentando-se que citava de memória “largos trechos da Bíblia, sátiras e epístolas de Horácio, cantos da *Eneida* e das *Geórgicas*” (Benalcanfor 1874: 119). A comparação com os antigos legisladores é feita entusiasmadamente: “Este varão, não menos eminente pelo engenho do que pelo patriotismo em que não o venciam os caracteres ilustres da Roma de Cipião e de Paulo Emílio, descansava das antigas lutas da palavra (inútil e muda sob as mordidas do despotismo) no regaço da tranquilidade doméstica. O antigo tribuno, cuja voz soara cheia de eloquência no nosso primeiro congresso liberal, quando foi lançado nos cárceres, vivia estranho às conspirações preparadas (...) para derrubar um poder, que diante da Europa parecia condenado a exumar do túmulo do passado as demências ensanguentadas de Tibério” (Benalcanfor 1874: 121).

⁸ Tac. *Ann.* 3.26. Trad. Carvalho in Tácito (1830 I: *ad loc.*): “Numa [Pompílio] com fórmulas sagradas e preceitos divinos dominou todo o povo. Tulo [Hostílio] e Anco [Márcio] fizeram ainda algumas determinações; porém o nosso verdadeiro legislador foi Sêrvio Túlio, que publicou um corpo de leis às quais os mesmos reis tinham obrigação de obedecer”. Pode assim dizer-se que em Roma vigorou uma “monarquia constitucional”.

legislador que deu corpo legislativo à Cidade “repetiu Licurgo, Sólon e Zaleuco” (Martins 1987 I: 60).

Ao centrar-se na figura de Garrett na fase de afirmação do regime liberal, José-Augusto França (1999: 38) assegura que, para o poeta, “Roma e liberdade são uma e a mesma coisa, e a forma destes poemas marcados pela lição de Filinto garante a antiguidade dos sentimentos” (cf. França 1999: 575). No entanto, estas considerações, que servem ao ensaísta para introduzir umas reflexões sobre a tragédia *Catão* e alguns comentários sobre poesia garrettiana de tema político, não podem de modo algum querer significar que Roma só foi importante para a literatura romântica no momento da afirmação do liberalismo, uma vez que, como se verá, há mais Roma no Romantismo do que nos anos da década de 20.

A estratégia literária de retratar o presente com referentes do passado foi vista por Andrée Crabbé Rocha (1954: 92) como uma comodidade para o autor que a adoptasse⁹: “heróis disfarçados à grega ou à romana inspiravam menos receios à polícia e menos aborrecimentos ao autor. Pôr em cena uma personagem do tempo a fazer discursos sobre paganismo, era evidentemente expor-se a um escandaloso castigo; na boca de um Romano o mesmo discurso parecia da ordem, em virtude da verdade histórica”. A utilização de figuras historicamente relevantes conferia autoridade à mensagem liberal, como notou a mesma autora: as personalidades romanas “atravessavam os séculos carregados de sentido e de literatura. Agiam já mais facilmente como símbolos, sem precisar de comparsas” (Rocha 1954: 92).

A literatura oitocentista a partir da segunda década do século construiu sobre Roma uma imagem coerente, fazendo distinguir dois eixos temáticos essenciais. Com o período republicano relacionam-se a luta contra a tirania, a defesa da liberdade e das virtudes morais. No que respeita ao principado, entendido como uma única realidade, apesar da sua extensa cronologia, desenvolvem-se na poesia romântica tópicos que semantizam a degradação de costumes e a corrupção moral, particularmente sensíveis no tratamento das figuras imperiais que tiveram acção directa na perseguição dos cristãos. O caso de Nero é, naturalmente, o mais referido, mas Tibério surge com um enquadramento conceptual semelhante por ser o príncipe que governava Roma quando Jesus foi condenado e crucificado.

Os textos literários oitocentistas que a seguir serão considerados tratam de Roma nestas perspectivas. São, por conseguinte, debates sobre a dinâmica institucional de duas domi-

⁹ Recorde-se que *O Arco de Santana* seguirá o mesmo registo, servindo o paratexto com que Garrett dotou o seu texto para descodificar o presente: “Há doze anos, há dez, há cinco, há três, era inconveniente, era impolítico, não era generoso (...) recordar a memória de D. Pedro Cru açoitando por suas mãos um mau bispo. (...) / Hoje não é já só conveniente, é necessária a recordação daquele severo exemplo da crua justiça. / Hoje é útil e proveitoso lembrar como os povos e os reis se uniram para debelar a aristocracia sacerdotal e feudal” (Garrett 2004: 59).

nantes políticas e as suas figuras, que versam quase exclusivamente sobre quadros de história. Verificar-se-á ainda que o juízo feito sobre estes elementos se harmonizam com os testemunhos historiográficos romanos, nomeadamente de Tito Lívio (para a instauração e história da República) e de Tácito (para a história do Principado), mas sem esquecer a mediação de autores como Suetónio e Plutarco. Podendo estas fontes apresentar alguns componentes que perturbam a unanimidade da avaliação positiva ou negativa de figuras como Catão, Nero ou Viriato, aqueles são omitidos ou ignorados na poesia portuguesa, estando o conteúdo das composições em apreço saturado com apenas uma polaridade. Poderá, assim, dizer-se que esta tendência reduz o nível de complexidade dos acontecimentos históricos da civilização romana, confirmando o maniqueísmo com que ela se cristalizou no século XIX português.

Não obstante esta deterioração da complexidade do fenómeno civilizacional romano e a sua estabilidade temática em termos históricos, o imaginário romântico não imobilizou semanticamente estes temas ou figuras, como demonstram situações de derivas e reconfigurações extra-históricas, comparações ou aproximações muitas vezes anacrónicas, que constroem sentidos e atribuem valores líricos que estão além do protagonismo histórico que algumas personalidades tiveram (como é o caso de Cleópatra: Cap. 4, *infra*). Embora muitos poemas sobre Roma, neste e em capítulos desta secção, apresentem uma memória histórica, o seu conteúdo não deve ser lido enquanto tal, tratando-se antes de uma interpretação literária de acontecimentos ocorridos em outro tempo e em outro lugar, de onde não se exclui, portanto, um componente ficcional ou criativo.

Temas da romanização em Portugal

Começando por ser utilizada como mera propaganda política, Roma passará, progressivamente, a espalhar sobre outras perspectivas as imagens que a sua história potencia, a começar pela sobreposição da história de Roma com as origens do Cristianismo (Cap. 6, *infra*) ou da nacionalidade portuguesa. De facto, não se pode ignorar o facto de a história da expansão romana ser também a da Lusitânia, território identificado com a realidade política da pré-nacionalidade de Portugal. Teófilo Braga (1904: vii) reconhece-o, ao mencionar a “relação de continuidade histórica entre Portugal e a antiga Lusitânia”. A atenção dada ao elemento celta dessa existência resultará em severas críticas deste ensaísta quanto à repercussão da presença romana em Portugal. De modo geral, na *História do Romantismo em Portugal*, Teófilo

Braga vê de forma muito negativa a cultura romana¹⁰, condenando praticamente toda a existência cultural de Roma como imitação da Grécia. O académico assinala, ao mesmo tempo, que essas influências na cultura celta tiveram uma consequência perniciosa na evolução da natureza do carácter civilizacional português e da sua verdadeira índole, comprometendo por isso a evolução da arte¹¹. A “alma portuguesa caracteriza-se” — diz Teófilo Braga (1904: v) — “pelas manifestações seculares persistentes do tipo antropológico e étnico, que se mantêm desde as incursões dos Celtas e lutas contra a conquista dos romanos até à resistência diante das invasões da orgia militar napoleónica”. O historiador identifica como “feições” dessa alma:

A tenacidade e indomável coragem diante das maiores calamidades, com a fácil adaptação a todos os meios cósmicos, pondo em evidência o seu génio e acção colonizadora;

Uma profunda sentimentalidade, obedecendo aos impulsos que a levam às aventuras heróicas, e à idealização afectiva, em que o Amor é sempre um caso de vida ou de morte;

Capacidade especulativa pronta para a apercepção de todas as doutrinas científicas e filosóficas, como o revelam Pedro Julião (Hispano), na Idade Média, Francisco Sanches, Garcia d’Orta, Pedro Nunes e os Gouveias, na Renascença;

Um génio estético, sintetizando o ideal moderno da Civilização ocidental, como em Camões, reconhecido por Alexandre de Humboldt como o Homero das línguas vivas.

O Romantismo deveria ter sido, desse ponto de vista, o regresso a uma compleição primordial, livre da corrupção que se instituiu com o elemento estrangeiro no território português.

Apesar da importância que Teófilo lhe havia de atribuir¹², na literatura romântica portuguesa a romanização da Lusitânia mereceu um tratamento semelhante ao que lhe tinham dado os historiadores antigos¹³: são apenas breves informações quanto à ocupação militar,

¹⁰ Este julgamento envolve diversas premissas erradas, como por exemplo a impressão de que o latim era uma língua fossilizada no tempo, como se Plauto tivesse a mesma sincronia linguística de Cícero, quando os dois autores estão temporalmente mais distantes entre si do que hoje se está de Teófilo. Sobre a crença de que o português era uma derivação do celta e não do latim, v. Braga (1880: 98).

¹¹ Mesmo depois da queda do império, a cultura romana e o latim teriam continuado a impedir o florescimento de uma literatura de tradição nacional, o que justifica o motivo por que “não tivemos nacionalidade” (Braga 1984: 90). O desvio causado por essas influências é denominado “deturpação” (Braga 1984: 17) ou “desnaturação” (Braga 1984: 18), tendo afectado também a literatura (Braga 1984: 17).

¹² Publicando *Viriato: narrativa epo-histórica*, em 1904, Teófilo Braga (1904: ix) defenderá: “Simbolizamos esta resistência, vivificando o tipo de VIRIATO, reconstruindo poeticamente as situações lacónicas nos historiadores clássicos”. *Viriato* é um romance histórico, pertencente à colecção *Alma Portuguesa*, “rapsódias da grande Epopeia dum pequeno Povo”, onde se incluem títulos como *Frei Gil de Santarém* (Fausto português, drama-lenda), *Os Doze de Inglaterra* (poema), *Gomes Freire* (drama histórico em cinco actos), *Linda Inês* (tragédia clássica) e *O Peito Lusitano* (rapsódias cíclicas das navegações).

¹³ Guerra (1995) compila, traduz e comenta os trechos da *História Natural* em que Plínio-o-Velho fala sobre a Lusitânia; cf. Resende (2009).

sem descurar algumas anedotas ou curiosidades (como as qualidades dos cavalos lusitanos¹⁴), ou a resistência protagonizada pelos Lusitanos¹⁵, chefiados por Viriato (e o seu fim semelhante ao de um outro antagonista do *imperium romanum*¹⁶).

Outro dos acontecimentos mais conhecidos das campanhas militares romanas no território da Lusitânia tem que ver com a crença de que o rio Lima seria o rio do Esquecimento. Arnaldo Gama (1828-1869) tematiza-o na segunda secção do primeiro canto do poema “Júlia (Um Conto)”¹⁷. Fazendo acompanhar a composição de uma nota, o escritor elucida (Gama 1973 II: 1671):

Esta estância é histórica. Lúcio Floro, no *Epítome das Décadas de Tito Lívio*¹⁸, livro LV, conta o facto da maneira seguinte:

D. Junius (Brutus) Lusitaniam urbium expugnationibus usque ad oceanum perdomuit¹⁹, et cum flumen²⁰ Obliuionem transire nollent milites, raptum signifero signum, ipse transtulit, et sic ut transgrederetur, persuasit²¹.

Apesar de ser autor de alguns dos romances históricos mais bem documentados na época (Buescu 1997: 202), a informação que Arnaldo Gama aqui presta não está bem referenciada, pois a citação não provém de Floro (autor do séc. II), que escreveu um epítome de todas as guerras dos Romanos a partir de Lívio (*Epítoma de Tito Lívio Bellorum Omnium Annorum DCC*). Nessa obra são, com efeito, referidos o rio Letes (do esquecimento) e as credices que se desenvolveram sobre ele (Flor. *Epit.* 1.33), mas não o episódio da sua travessia como relata o poema²². Arnaldo Gama está, na verdade, a citar as *Periochae* (“sumários”), a que a extensíssima obra de Tito Lívio foi reduzida na Antiguidade. Seja como for, assim apresentado,

¹⁴ Cf. Plin. *Nat.* 8.166. Justino, *Pompei Trogi Historiarum Philippicarum Epítome*, 44.3.1. Como o nome indica, esta obra, do século II ou III da nossa era, é uma síntese das *Historiae Philippicae*, de Pompeio Trogo, historiador contemporâneo de Tito Lívio. Em 1726, saíra pela primeira vez tradução portuguesa desta obra, por Troilo de Vasconcelos, impressa ainda no decorrer do século XIX, segundo o DPB (VII: 388-389).

¹⁵ Sublinhe-se que os Lusitanos não eram o único povo de origem celta a habitar o actual território português (Alarcão 1974: 17-25).

¹⁶ A morte de Viriato às mãos de amigos (Eutrópio 4.16) assemelha-se ao destino de Armínio, chefe germano (Tac. *Ann.* 2.88). Refiro esta coincidência porque ela pode bem significar um trabalho retórico e ficcional sobre as figuras históricas da resistência à romanização. Sobre Viriato, v. Alarcão (1974: 29-35).

¹⁷ Gama (1987 II: 1620-1671). Trata-se de um poema de 1854, com epígrafes de Sílvio Pélico, Pindemonte, Byron (duas) e Crabbe. A numeração dos versos respeita apenas à segunda secção do canto I.

¹⁸ A delimitação da obra de Tito Lívio em décadas deve-se a Petrarca (Ridley 2010: 537).

¹⁹ Na edição consultada, *predomuit*.

²⁰ Na edição consultada, *fluuium*.

²¹ Na edição consultada, *presuasit*.

²² Alarcão (1974: 37) cita este passo em tradução: “Atravessando o Douro (...), [Bruto] percorreu, combatendo, muitas terras, exigindo muitos reféns aos que se submetiam. Deste modo chegou até ao rio Letes, e foi o primeiro dos Romanos que se propôs atravessá-lo. Partindo daí chegou até outro rio, o Nímio, e como os Brácaros tivessem tomado as suas provisões, dirigiu-se contra eles”. O Nímio corresponde ao rio Minho.

sem tradução²³, o episódio contextualiza, na história da romanização da Lusitânia, o enredo ficcionado do “conto”²⁴ (vv. 1-6):

No Lima outrora as legiões de Roma,
De quem a glória toda a história toma,
A marcha triunfal foram parar;
E aqueles que mil bravos não puderam
Sustar em mil combates, que lhe deram,
Este rio e este céu pôde domar.

A situação espaço-temporal (“No Lima outrora”) inscreve as personagens (“as legiões de Roma”) numa acção configuradora de um conflito (“A marcha triunfal foram parar”), aproximando o poema de uma narração. Sendo a personagem colectiva um exército, a sua caracterização derrama sobre o texto uma semântica ligada ao contexto bélico (“legiões”, “marcha triunfal”, “bravos”, “combates”, “domar”), atribuindo uma existência histórica a estas legiões. O seu passado repercute-se, assim, nas proezas militares (de onde se salientam a valentia e a força), que sugerem a acção e deslocação no espaço; esta interrupção espacial do movimento dinamiza simultaneamente a categoria do tempo: a marcha pára porque e quando chegam junto do rio Lima, invencível até para quem justifica a glória de “toda a história” romana²⁵. Um símile compara o cenário com a vista de uma donzela, fazendo sobressair a ideia de que o sentimento amoroso tem mais força do que a energia militar. Paisagem e mulher exercem sobre o homem o mesmo poder de sedução, capaz de provocar o esquecimento. O poema veicula, deste modo, a ideia da insignificância da glória como resultado da contemplação do elemento paisagístico. Ainda assim, o fenómeno assinalado apenas se deveria verificar depois da travessia daquele que se acreditava ser o rio Letes (admitido como o Lima): o homem esquecer-se-ia de todas as memórias — o mesmo é dizer que passar para a outra margem representaria a anulação da sua identidade. Enquanto aos militares continua associada uma semântica assente na crueldade e sucessos bélicos (“feroz guerreiro”, “ferro dos combates carniceiro”, “vencedores”), a paisagem recebe uma caracterização feminina (“meigo rio”, “flores / Da glória”), o que enfatiza a excepcionalidade da derrota (vv. 7-12):

²³ “Décimo Júnio subjugou a Lusitânia tomando de assalto das cidades até ao Oceano, e como [as suas tropas] não quisessem transpor o rio do Esquecimento, arrebato o estandarte do porta-estandartes e ele próprio [o] atravessou, e assim persuadiu a que passassem para o lado de lá”.

²⁴ Esta não é, evidentemente, uma classificação genológica, pois “conto” tem aqui o sentido de “aquilo que é contado”, “história”.

²⁵ Os nexos de causalidade e de temporalidade estruturam a sequência narrativa em termos de enredo (“plot”) e de história (“story”), conceitos teorizados por E. M. Forster. Se esta é “a narrative of events arranged in their time sequence” (Forster 1927: 43), enredo define-se como “a narrative of events, the emphasis falling on causality” (Forster 1927: 116).

De virgem como aos pés feroz guerreiro
O ferro dos combates carnicero,
Fascinado d'amor, deixa cair —
Assim do mundo antigo os vencedores
Ante este meigo rio, ante estas flores
Da glória se esqueceram do porvir.

A fala colectiva anuncia que o motivo da suspensão da consciência (é para esse sentido que aponta a detenção da marcha), revelador de insegurança que o texto vai chamar “medo”, se deve a uma superstição que desafiará a obrigação de obediência militar (vv. 13-24):

Ante este doce quadro e a melancolia,
Que das flores a aragem rescendia,
Com medo o exército este grito dá:
“O Lete!... O Lete!... — avante nós não vamos,
Pois se o rio pra além atravessamos,
De Roma deslembados nos fará.”
Ameaças, ordens, tudo foi baldado,
Que a pátria era de Roma pra o soldado
Uma crença, um amor do coração —
E, o Lete atravessando, acreditava,
Que da pátria pra sempre se olvidava,
Que esqueceria a esposa, os pais, e o irmão.

Note-se a insistência no campo lexical da memória em face da possibilidade do esquecimento, e a concretização de recordações, pela evocação da pátria em primeiro lugar — pois Roma é “Uma crença, um amor do coração”, o motivo por que lutam e o que os levou até ali — e da família, mencionada pelas relações de parentesco, alargando o discurso de forma patética.

Perante esta situação, só um indivíduo ousa desafiar a crença e avança para o desconhecido, como forma de contrariar a estagnação do movimento dos soldados. Trata-se do general Décimo (denominado Décio) Júnio Bruto, a única personagem que manifesta capacidade de discernimento (“Bem o viu”, “obrou”) em face de uma superstição. A lição que dá aos soldados baseia-se na demonstração de que o medo (entretanto ampliado para “terror”) não tem fundamento, ao mesmo tempo que ignora a argumentação (“brilhante dizer”) ou a repressão violenta (“castigo, ou ofensa”), pois a superstição bloqueia a sensatez das tropas (vv. 25-27):

Bem o viu Décio — tal terror, tal crença
Não se vence com castigo, ou ofensa,
Ou brilhante dizer — de outr'arte obrou;

Neste momento do discurso, o poema aproxima-se da fonte citada e acima traduzida (vv. 28-30):

Das águias ao pendão a mão lançando,
Ao rio se atirou, e atravessando-o,
Aos seus bravos então de além falou.

Uma vez que o texto das *Periochae* apresenta o feito de modo particularmente lacônico (pela própria circunstância de se tratar de um epítome), o exercício de preenchimento de vazios e zonas de silêncio permite ao poeta a inserção de pormenores que não ferem a verdade histórica. Se a grande preocupação anteriormente expressa era o esquecimento da pátria, comprovando manter a memória da pátria, Décimo inicia o seu discurso, à maneira dos grandes discursos de generais gregos e romanos transmitidos pelos historiadores antigos, pontuando a sua elocução com referências a Roma e à história da Cidade, ou seja, o apelo aos exemplos passados (vv. 31-36):

Da pátria lhes falou; — disse-lhes como
Do sol do Palatino é belo o assomo,
E a Lua sobre o Tibre vem fulgir;
De Régulo falou, de Mânlio e Hostílio,
De Cipião, de Fábio e de Camilo,
De Roma os altos feitos fez ouvir.

Depois desta sucessão de anáforas, uma quarta reiteração da preposição “de” (com sentido causal) inicia outra frase, a marcar a reacção imediata dos soldados. Note-se que as palavras foram recebidas com surpresa (“eles pasmaram”), como normalmente acontece com personagens néscias, a ponto de ser ainda necessário fazer um teste à sua própria memória (vv. 37-49):

De tal recordação eles pasmaram,
Mas dele após pra além atravessaram,
Inda tocados de instintivo horror;
E a crença era tão viva, em que versavam,
Que da parte de além mal se encontravam,
A memória inquiriam com fervor,
Das águias a fortuna sobre a terra
Então a marcha retomou, e a guerra
Parar somente foi lá junto ao mar;
Mas antes de partir, o audaz soldado
De Roma aqui deixou alevantado,
O *Forum* pela história memorado,
Com que seu preito ao rio quis pagar.

O facto de o “horror” vir adjectivado de “instintivo” afasta a personagem colectiva “legiões” um pouco mais da intelectualidade racional. O único verbo que especifica uma acção mental dos soldados é “versavam”, que adquire neste contexto um sentido iterativo, o teste dessa racionalidade. Único nomeado, Décimo Júnio Bruto é, pois, o protagonista do episódio, dotado da capacidade intelectual.

Entendida como algo extraordinário, como se viu pelo pasmo dos soldados, aquela travessia, afinal inconsequente quanto à perturbação da memória, potencia uma materialização comemorativa do acontecimento, pela edificação do *Forum*. Estes últimos versos conferem um sentido etiológico ao excerto citado, sentido esse confirmado pela nota a *Forum*, na qual Arnaldo Gama (1973 II: 1671) elucida: “Dizem os antiquários que este é o nome que teve Ponte de Lima no tempo dos Romanos. Dizem também que foi fundada, ou pelo menos muito melhorada, pelas tropas de D. J. Bruto, quando invadiram a Lusitânia”. É nesse espaço que terá lugar o “conto” “Júlia”.

Impérios antigos e liberdade moderna

Menos interessantes na poesia romântica serão talvez os passos em que a história da Lusitânia é usada de forma decorativa, como mera alusão. Considerem-se como exemplo os seguintes versos, do poema “Coimbra”, de António de Serpa (1851: 100):

Por Hércules fundada,
Tu Viriato viste
O valente;
De Roma foste amada,
Qual outra não existe
No ocidente.

Pelo uso das imagens antigas facilmente reconhecíveis, esta poesia laudatória mais não faz do que exaltar o referente contemporâneo (a cidade de Coimbra), por nele convergirem a força do alegado fundador Hércules, a coragem de Viriato (o primeiro herói nacional), a estima de Roma e, finalmente, por se fazer distinguir hiperbolicamente em relação a todo o Ocidente.

Em compensação, num poema incluído em *Poesias* (1854), de António Pinheiro Caldas (1864: 277-287), encontra-se um proveitoso exemplo desta utilização do passado contrastado com o presente. Assim, “Belezas de Portugal” (datado de Fevereiro de 1853) também superlativiza a história e cultura portuguesas, que excedem as romanas e gregas, não apenas pelo seu valor intrínseco, mas porque estas, convocadas para uma espécie de tribunal da memória histórica, acabam por mostrar diversas fragilidades. Se, no poema de Serpa, “Roma”

poderia remeter simultaneamente para dois tempos distintos, a Roma da Antiguidade e a Roma da Igreja, no verso 9 da composição de Caldas, é à Roma actual que o sujeito se dirige (vv. 9-16):

Cerca-te, oh Roma, da grandeza antiga...
Surge a meus olhos qual surgiste então...
Aponta Lélío, Tito e Cássio aponta,
Revê-te ainda no imortal Catão...

Surge, que, ousado, rasgarei teu manto,
E os negros crimes dum viver atroz
Hei-de mostrar-tos no furor dos Neros,
Do vil Tibério no reinar feroz!

Depois de exortar Roma a mostrar a “grandeza antiga”, o sujeito não se limita a contemplar o que a civilização poderia mostrar. O sentido das estrofes constrói-se a partir de uma experiência visual, imaginada porque se está a aludir a um tempo pretérito que já não existe (“olhos”, “aponta... aponta”, “revê-te”, “surge”, “mostrar”), presentificado pela hipotipose.

Desde logo se prefigura a dicotomia de que se falou há instantes: mencionam-se os heróis republicanos, pela positiva, que seriam mostrados, em cortejo, por Roma, e os imperadores, em polaridade inversa, com que o sujeito responderia àquelas qualidades. Enquanto do lado positivo apenas são indicados os nomes próprios, sem referências concretas a feitos virtuosos, o lado inverso ganha maior dimensão semântica porque se caracterizam desfavoravelmente as acções de “Neros” e de Tibério, que os *principes* acumulam com uma adjectivação igualmente hostil. O Principado obnubila a República, por isso a imagem geral de toda a história de Roma é pejorativamente conotada com crime e atrocidade.

Mudando de interlocutor, o sujeito dirige-se à Grécia, exortando à defesa da sua causa. A estrutura é semelhante à das estrofes sobre Roma — primeiro o argumento de defesa, depois a acusação do sujeito (vv. 17-24):

E tu, oh Grécia, que a ciências esparges,
Acode à liça; a defender-te vem...
Eleva Homero, teu cantor divino,
Teus sete sábios vem mostrar também...

A par dos loiros da enramada fronte,
Teu sangue eu vejo espadanar, correr...
Trinta Tiranos a cerviz te esmagam,
E, escrava, sofres seu brutal poder!

Ao lado dos aspectos gloriosos da Grécia (a poesia homérica e os sete sábios), evoca-se a memória da guerra do Peloponeso, depois da qual Atenas ficou subjugada a Esparta sob o governo dos Trinta Tiranos (durante o qual Sócrates foi morto; v. próximo Cap.).

As estrofes seguintes concluem este julgamento, que contextualiza a posição de Portugal na perspectiva de uma dinâmica histórica. De facto, ao mudar novamente de interlocutor para chamar a atenção para si próprio, ou melhor, para o seu canto, o sujeito consegue valorizar mais a sua pátria, posta em relação directa com a Antiguidade. Para esse efeito, fere a verdade histórica, pois Viriato não “libert[ou] a pátria / Do férreo jugo que esmagou”, ao mesmo tempo que recupera os tópicos de sentido negativo, salientando-se a opressão e a violência (vv. 25-36):

Nações da Europa, se quereis, radiante
Fitar a Grécia, que tão alta vai,
Ouvi o canto, que me abraça esta alma,
Que a pátria inspira, sim, ouvi — pasmai!

Bravas falanges da soberba Roma
A Lusitânia destruindo vão;
O vício, o crime, o assassinio e o roubo
Medonha fama no terror lhes dão...

Sobre as entranhas da chorada filha,
VIRIATO jura uma vingança atroz!
Jura, — e vingou-se — libertando a pátria
Do férreo jugo que esmagou, veloz!

Esta assume-se como uma poesia inspirada²⁶ pelo amor da pátria, que a eleva acima da posição superior que a história já tinha atribuído às civilizações matriciais da Europa, numa concepção talvez próxima da do Quinto Império. Por isso, depois de evocar heróis da história de Portugal, o poeta parece perder o fôlego (vv. 173-176):

É muito! é muito! já mal pode a lira
Suster o impulso de grandezas tais!
As mais das cordas estalei, vibrando-as,
E as outras, froixas, já não podem mais!...

²⁶ A caracterização do interior do sujeito poético enquanto “alma abrasada” (e as metáforas do fogo no geral) é uma forma tipicamente romântica de tematização da excepcionalidade que envolve os poetas (Introd. 1; Cap. 6, Sec. III).

Confessando o cansaço e a impossibilidade de continuar, não deixa, porém, de convocar “ainda um vulto traçarei, ousado, / Na tela infinda d’elevados céus!” (vv. 181-182). Nos versos seguintes, lê-se (vv. 183-188):

Cobrando alento apontarei um astro!
Talvez a glória!... que sei eu!... um Deus!

Mas um tal astro de fulgor imenso;
Mas esse Deus nas imortais canções;
Mas essa glória descantando glórias;
Reduz-se a um nome... Qual será? — Camões!...

Rematando com o épico o desfile de figuras que construíram a imagem de um país que ultrapassou os feitos históricos de outros impérios, o extenso poema é, afinal, uma apoteose da figura de Camões, cujo valor excede as maiores glórias da Antiguidade.

O tom laudatório que coloca Portugal, o seu império e o seu génio literário acima dos exemplos antigos é resultado de uma construção nacionalista tipicamente romântica. Em face da consciência de uma evolução historicista, prevalece a ideia de que o passado remoto foi superado pela realidade presente, representada por Portugal ou pela nascente nação brasileira. Repare-se como Almeida Garrett havia já iniciado o poema “Brasil Liberto”, datado de Janeiro de 1821²⁷, publicado em *Lírica de João Mínimo* (Garrett 1853b: 161-166):

Houve Grécia, houve Itália, e ‘Sparta e Roma;
Houve, e morreram, jazem.
Séc’los de ferro de enrugadas fronte
As sorveram no abismo.

A mensagem será amplificada com exemplos, nomeações e alusões da Antiguidade, como Licurgo ou Bruto, cujas acções justas foram suplantadas pelo crime e degradação moral e política, ou seja, as potências que eles simbolizam tiveram o seu termo, e estas figuras servem agora de modelo à jovem nação, que deverá evitar os erros do passado.

Além do estatuto de exemplaridade e de excepção resultante do contraste histórico, são evidentes, nestes poemas de datas bastante variadas, outras preocupações românticas: os sujeitos líricos assumem-se como guias da civilização, arrogando autoridade de quem se coloca em posição supra-histórica (Cap. 5, Sec. III). Esta convocação dos impérios e dos nomes mais ilustres das civilizações desaparecidas é simultânea com a manutenção ou criação de

²⁷ Como a independência do Brasil foi proclamada a 7 de Setembro de 1822, julgo que, tal como em outros casos sucedeu com as datações de poemas da *Lírica* (Monteiro 1971 I: 165-166, 180, 184), a data desta composição está adulterada.

novos impérios (como o do Brasil). O imperialismo oitocentista colidirá com construções de identidades nacionais, assim como a individualidade lusitana se ressentiu do domínio romano. A esta atitude deve aproximar-se a defesa da liberdade e independência de nações europeias, estados oprimidos ou “nacionalidades esmagadas” (Ferreira s/d: 23), tema de versos durante todo o século XIX, cujo interesse excede os limites desta investigação²⁸.

²⁸ Com o expansionismo dos impérios europeus, russo e turco, países como a Polónia, Hungria ou a Grécia perderam a independência. É costume recordar-se que Byron personifica o ideal romântico de luta pela liberdade, ao ter sido morto a lutar pela autonomia da Grécia, mas tal como ele Garrett e Herculano lutaram pela liberdade da sua pátria, e muitos foram os escritores portugueses que compuseram poesia que reivindicasse de forma veemente a libertação de países oprimidos. São disso exemplo (entre muitos outros): Amorim (1866: 128-136), Cordeiro (1889a I: 53-58), datado de 31 de Dezembro de 1849, Cordeiro (1889a I: 121-124), com data de 1850, Caldas (1864: 65-77, principalmente 68-69), com data de Maio de 1851, Caldas (1864: 88-92), com data de Abril de 1863, ou Vidal (1865: 108-110), datado de Setembro de 1863.

Capítulo 2.

SÓCRATES: A MORTE DO SÁBIO

Garrett e Pimenta de Aguiar

Num poema, onde inscreveu a data de Dezembro de 1820²⁹, Almeida Garrett (1853b: 152-154) declarava (vv. 23-36):

Eis após longa teia d'infortúnios
A morte... E a morte é tudo!
E a ti, britano bardo, não bastavam
As trevas e a cegueira?
Tu que da miseranda humanidade
Na harpa de Sião choraste
Primeira perda, tudo enfim perdeste:
Tudo!... Restou-te a filha,
Sobejou-te a razão: que importa ao sábio
O resto do universo?
Empunhando a cicuta é grande ainda
O modelo dos sábios,
Consolando os amigos que o pranteiam
É venturoso ainda.

É significativa a forma como o poeta parece aceitar de forma pacífica a ideia da morte, de harmonia com a lição do passado fornecida pelo “britano bardo” (ou seja, John Milton), aproximando-a da forma como o “modelo dos sábios” enfrentou a sua sentença de morte. A alusão à cicuta e o enquadramento em que ele a toma (“Consolando os amigos que o pranteiam”) não oferecem dúvidas de que o “venturoso” de que se fala é Sócrates.

Embora velada, a referência a Sócrates³⁰ seria perfeitamente reconhecida na Coimbra de 1815: a partir desse ano e até 1817, naquela cidade, haviam sido representadas várias peças escritas a partir de temas clássicos semelhantes. Ainda em 1815, Manuel Caetano Pimenta de Aguiar³¹ publicava *Virgínia*³², reeditada em 1816, peça escrita a partir da narrativa de

²⁹ “Os Meus Desejos” tem epígrafe de Terêncio.

³⁰ Iniciador da interrogação da natureza do homem e da sua Razão, Sócrates (469-399 a. C.) foi o primeiro a especular sobre a cosmologia do mundo (Blackburn 2005 *s.u.* “Socrates”). Considerado “the man who first identified the true essence of *philosophia* as being the pursuit of moral excellence and the good life rather than the acquisition of knowledge about nature” (Trapp 2010: 895), há uma filosofia antes de Sócrates (os pré-socráticos) e uma filosofia que lhe sucede; aliás, à excepção dos epicuristas, todas as escolas filosóficas gregas lhe devem algo. Conhecido por desprezar riquezas e luxos, Sócratesera frontalmente contra a escrita por esta não ser uma forma de sabedoria (mas apenas de recordação); foi julgado em 399, acusado por Ânito, Meleto e Lícon: não acreditaria nos deuses de Atenas e corromperia a juventude. Sócrates ficou para a história como a representação do modelo de professor que estimula a aprendizagem dos alunos não pela doutrinação, mas pela reflexão acerca do mundo.

³¹ 1765-1832. O DBP (VI: 382) cita Ferdinand Denis a propósito deste dramaturgo: “Vivendo na época em que o estado da literatura não lhe permitia que deixasse de ser imitador dos dramáticos franceses, soube todavia con-

Tito Lívio (3.44-49), e em 1817 dava à estampa a tragédia *Árria*, com base num episódio narrado por Plínio-o-Jovem, paradigma que deve ser mimetizado por todos, na defesa da tese que perfilha a legitimidade do suicídio quando a doença não permite a continuação da vida³³.

Do mesmo dramaturgo, é publicada em 1819 a tragédia *A Morte de Sócrates*³⁴. O autor fala da “injusta morte” de um “condenado pelo corrompido e perverso Areópago” (Aguiar 1819: 3), enumerando três acusações: “ser o blasfemador das antigas Divindades da Grécia, das quais desaprovava as paixões ridículas e abomináveis: dizendo que um Génio o inspirava, e lhe falava ao coração”; “depravar com seus discursos e trato a mocidade de Atenas”; “ser i declarado inimigo do governo popular, dizendo que o escrutínio por onde se elegiam os Magistrados era um absurdo político” (Aguiar 1819: 5). Manuel Caetano Pimenta de Aguiar recorda, ainda, que Sócrates escolheu a sua pena³⁵, recusando “compassivos ofícios” dos discípulos: “Bebeu a cigude³⁶ com a mesma firmeza de carácter com que tinha sempre encarado as alternativas da vida” (Aguiar 1819: 7).

David, *Fédon* e *Apologia*: a síntese d’*O Ramalhete*

Em 1841, *O Ramalhete* apresentava na secção “Descrição do Quadro” uma litografia representando “Julgamento, e Morte de Sócrates”, de Jacques-Louis David (1787). O extenso artigo, tradução feita do francês³⁷ por F. X.³⁸, narra circunstanciadamente o processo que le-

servar originalidade no que diz respeito à concepção dos seus dramas, e é por isso que o exame das suas obras se torna de algum interesse; pois no tocante ao estilo peca frequentemente. Em geral as suas personagens falam uma linguagem nobre, e enérgica; porém ignora a arte do diálogo, e despreza a concisão a ponto de que os seus discursos fatigariam por muito extensos os ouvidos dos franceses”. Para uma biografia circunstanciada de Manuel Aguiar, v. Lobo (2002).

³² Lisboa: Imp. Régia.

³³ Plin. *Ep.* 3.16. *Árria* era esposa de Cecina Peto, cujo estado de saúde estava de tal modo debilitado que a mulher lhe ocultou a notícia da morte do filho (sucumbindo ao mesmo mal que atormentava o pai) para que ele não sofresse ainda mais: tratou do funeral, conduziu as exéquias de forma que o marido continuasse sem saber daquela perda (*huic illa ita funus paravit, ita duxit exsequias, ut ignoraret maritus*). Quando Cecina perguntava pelo filho, *Árria* mentia-lhe, dizendo que estava melhor; nunca chorava perto do esposo, diante de quem apenas se apresentava de olhos enxutos (*siccis oculis*). Finalmente, a acção de perfurar o peito com um punhal e apresentá-lo a Cecina dizendo, com a expressão imortal e quase divina (*uocem immortalem ac paene diuinam*), “Peto, não dói”, garantir-lhe-ia a glória e a eternidade.

³⁴ Lisboa: Imp. Régia. Tem cinco actos; personagens: Sócrates, Xantipa, Xenofonte (amigo), Platão, Apolodoro, Críton (discípulos), Lícon, Ânito, Meleto (areopagitas, acusadores), Frómio, Devo (areopagitas, defensores), Lísias (orador), Mício (oficial militar) e alguns areopagitas e soldados. “A cena se representa em Atenas”.

³⁵ Aguiar (1819: 6): “Como sou livre para escolher a pena dos delitos de que falsamente me acusam, eu me condeno, por ter sempre instruído os Atenienses, e por ter feito constantemente grandes serviços à minha Pátria, a ser nutrido o resto de meus encanescidos [*sic*] dias no Pritaneu à custa da República”.

³⁶ “Erva peçonhenta”, define Bluteau (*s.u.*); no verbete “cegude” ensina: “Planta venenosa, que nasce em lugares incultos, e sombrios, e que tem uma qualidade tão fria, que mata”. Trata-se da forma vernácula de “cicutá”.

³⁷ Esta circunstância pode justificar a maior parte das diferenças textuais entre as versões de Platão e a publicada nas páginas deste jornal.

³⁸ As iniciais de Francisco Xavier Pereira da Silva, um dos redactores d’*O Ramalhete* (DBP III: 93; Cap. 1, Sec. II).

vou aquele filósofo à morte. Em grande parte sustentado nas obras de Platão (o *Fédon*, cuja referência é explícita, e a *Apologia de Sócrates*, longamente citada *uerbatim* mas não mencionada), revela-se muito fiel às fontes. Começando por anunciar que “[o] processo d’acusação contra Sócrates, existia ainda no século segundo da era cristã”, ele é transcrito n’*O Ramalhe-te*: “Meleto³⁹ (...) acusa debaixo de julgamento Sócrates”, que “era culpado porque negava reconhecer os Deuses da República, e colocava em seu lugar extravagâncias diabólicas. Foi igualmente culpado por corromper os mancebos. A pena, era de morte” (Silva 1841: 161). Identificam-se e apresentam-se as figuras dos acusadores: “Meleto poeta trágico muito medíocre⁴⁰, tinha sido aliciado para tomar o lugar d’acusador neste negócio, pelos inimigos de Sócrates, mais poderosos, e de maior consideração do que ele”; “Ânito era um artista rico, zeloso democrata”; “Lico, era orador”. Continuando depois com a informação da idade de Sócrates (72 anos), o texto afirma que a notícia da sua constituição como réu foi recebida sem surpresa, pois já n’*As Nuvens*, de Aristófanes, se anunciavam as críticas à personalidade, sobretudo “o desenvolvimento cada vez mais arrojado das doutrinas”, “o resultado das suas lições”, “o tom irónico de seu espírito” e “a originalidade da sua vida” (Silva 1841: 161).

Distinguem-se, assim, dois tipos de inimigos daquela personagem. Os primeiros, que, não obstante reconhecerem “o seu génio, e a sua virtude”, “viam nele um inovador perigoso”; são os que o “perseguiam voluntariamente combinando em segredo, sobre a justiça com que ele reprovava o dogma do paganismo, que os Deuses, e as divindades não eram modelos de virtudes, e que a mesma conduta do soberano dos Céus (...) estava longe de ser exemplar”. Por isso entendiam que Sócrates “atac[ava] na raiz as instituições da República” e “promov[ia] insensivelmente uma revolução”. O segundo grupo de inimigos era constituído pelos “supersticiosos, que se indignavam de boa-fé: os viciosos e os tolos, que eram diariamente o alvo das suas censuras, e dos seus ditos, e sarcasmos”, ou seja, uma “multidão (...) de espíritos invejosos” que “estava pronta a condenar Sócrates, porque ele era sábio” (Silva 1841: 161).

Noutro quadrante, referem-se os amigos do filósofo, que “se juntavam em torno de seu mestre, suplicando-lhe com a maior instância que se defendesse bem, ou fugisse. Porém Sócrates não estava disposto nem a uma, nem outra cousa” (Silva 1841: 162). Para constituir uma defesa eficaz, o texto assegura que o orador Lísias “[c]ompôs de propósito um arrazoado patético, e quási dum seguro efeito”; o sábio filósofo recusou-o todavia, “porque o cuidado

³⁹ Tal como na tragédia de Pimenta de Aguiar, n’*O Ramalhe-te* lê-se Melito (do francês Mélitus), forma que se vai repetir até ao fim do texto.

⁴⁰ Em rigor, não se sabe se este Meleto é o mesmo a quem são atribuídos alguns fragmentos trágicos.

d'evitar uma condenação lhe parecia de pouca importância, em comparação do dever de sustentar até ao último momento a verdade dos seus princípios, e a dignidade do seu carácter”.

Já em tribunal, apesar das qualidades oratórias que o caracterizavam, Sócrates, quando “lhe coube a palavra para se defender, pediu aos seus juízes lhe concedessem a faculdade d'apresentar os meios da sua defesa, segundo a maneira que lhe era mais fácil, isto é falando familiarmente”. Em face das duas acusações⁴¹, o sábio, “[e]m lugar de declarar que ele acreditava na religião estabelecida” ou “de fazer persuadir, que não instigava a mocidade a que duvidasse dos dogmas que a lei consagrava”, “provava que não era ateu” e “protesta e demonstra que tinha sempre ensinado a moral mais pura”. Sem recurso a “movimentos oratórios, e meios patéticos empregados de ordinário pelos acusados”, resolveu não apresentar em tribunal “seus filhos, todos os seus parentes, e amigos”, justificando em declaração aos juízes (Silva 1841: 162):

pela minha honra, pela vossa, pela da República não parece conveniente empregar semelhantes meios na idade em que me acho, e com a reputação falsa ou verdadeira de que disfruto (...). Na verdade, seria vergonhoso que aqueles que entre vós se distinguem pelo seu talento, ou coragem em qualquer outra virtude, assemelharem-se a muitos que temos visto, que não obstante terem passado sempre por grandes personagens fizeram baixezas espantosas, quando foram sentenciados, julgando por um grande mal se os condenásseis à morte, ou que se julgassem imortais se vos dignásseis absolvê-los.

Sócrates será, contudo, considerado culpado por uma maioria pouco expressiva dos juízes (cf. Pl. *Ap.* 36a), cabendo-lhe definir a pena⁴², debate que o artigo d'*O Ramalhete* descreve ao pormenor, certamente com base na *Apologia de Sócrates*. É aliás a partir deste texto platónico que passa a ser citado o discurso de Sócrates, no momento em que o filósofo diz que Platão, Críton, Critobulo e Apolodoro haviam sugerido que ele se condenasse em trinta minas, que eles pagariam⁴³. Em reacção à sentença, Sócrates dirige-se aos juízes lamentando que eles não tivessem tido a paciência de esperar mais tempo, visto que ele estava próximo da morte natural (*Ap.* 38c-d); simultaneamente, considera que não lhe faltaram palavras no discurso de defesa⁴⁴, tendo recusado a possibilidade de “empregar todos os meios para evitar a morte” e que “se é muito fácil evitar a morte, é muito difícil evitar o crime, porque este corre

⁴¹ De novo identificadas: “porque ele não acreditava na religião do estado” e “porque desvairava a mocidade, isto é, que seduzia a juventude para que não acreditassem na religião do estado” (Silva 1841: 162).

⁴² Cf. X. *Ap.* 1.23: “fixar a si próprio uma pena significaria concordar que era culpado” (trad. Pinheiro in Xenofonte 2008: *ad loc.*).

⁴³ Silva (1841: 163); Pl. *Ap.* 38b.

⁴⁴ Silva (1841: 163); cit. *Ap.* 38d-e: “eu sucumbo porque não tenho querido baixar-me a adular-vos; porque não tenho querido lamentar-me, chorar, e descer a todas as humilhações a que estais acostumados”.

mais veloz do que a morte”⁴⁵. Sócrates declara que a morte “era mais um bem, do que um mal”⁴⁶, prosseguindo o texto em citação fiel do discurso transmitido na *Apologia de Sócrates*, de Platão:

O que me acontece não é efeito do acaso, porque conheço claramente que nesta ocasião a minha morte é o que mais me convém; não tenho ressentimento algum contra os meus acusadores, nem contra os Juízes que me condenaram, não obstante que a sua ideia só foi de fazerem mal, e aviltar-me; no que eu teria bastante razão para deles me queixar. No entanto uma única rogativa lhe faço: Quando meus filhos forem homens, se virdes que eles buscam as riquezas, ou outra alguma cousa, que não seja a virtude, castigai-os com os mesmos tormentos, com que eu vos tenho atormentado; e se eles se julgarem alguma cousa, inda que nada sejam, fazei vexá-los da sua insociabilidade, e presunção; (...) Porém é tempo que nos separemos, eu para morrer, vós para viverdes. Qual de nós terá melhor partilha?... Além de Deus, ninguém o sabe⁴⁷.

Na sequência das últimas palavras do sábio diante dos juízes que o condenaram, Sócrates foi preso, mas não imediatamente executado devido à “celebração das festas públicas”: “Sócrates passou todos estes dias (...) conversando tranquilamente na prisão com os seus amigos, sobre os assuntos mais nobres, e os mais sérios a que pode elevar-se o pensamento humano”. Em seguida, o narrador confessa que faz depender o seu relato do *Fédon*, “sem contradição o que a antiguidade Grega nos deixou de mais admirável” (Silva 1841: 163). Trata-se do diálogo em que Fédon relata a Equécrates os derradeiros momentos de vida de Sócrates, reproduzindo as suas últimas palavras, uma meditação sobre a imortalidade da alma. Mas o diálogo começa com Fédon a contar como os amigos⁴⁸ todos os dias se reuniam para visitar o mestre:

Depois da condenação de Sócrates (...) não deixámos um só dia de o ir ver. Como a praça pública aonde o julgamento tinha tido lugar era muito próxima da prisão, nós nos juntávamos pela manhã, e lá nos esperavam, e nos entretínhamos juntos, enquanto se não abria a prisão, que nunca era cedo. Imediatamente se abria, nos dirigíamos à presença de Sócrates, e com ele passávamos ordinariamente todo o resto do dia. Neste dia porém nos reunimos muito mais cedo que o costume. Tínhamos sabido na véspera, quando à noite saímos da prisão, que tinha chegado o navio de Delos⁴⁹. Combinámos pois uns com os outros de voltar no dia seguinte o mais cedo possível a reunir-nos no lugar do costume, o que assim fizemos. O guarda da prisão que nos introduzia, veio di-

⁴⁵ Silva (1841: 163); cit. *Ap.* 38e-39a.

⁴⁶ Silva (1841: 163); cf. *Pl. Ap.* 40b-c e *X. Ap.* 1.1: “para ele a morte era já uma escolha melhor do que a vida” (trad. Pinheiro in Xenofonte 2008: *ad loc.*).

⁴⁷ Cf. Silva (1841: 163); *Pl. Ap.* 41d-42.

⁴⁸ Segundo fonte platônica, assistiram à morte de Sócrates Apolodoro, Critobulo, Críton, Hermógenes, Epígenes, Êsquines, Antístenes, Ctesipo, Menéxeno, Símiás, Cebes, Fedontes, Euclides, Terpsíon e Fédon. Platão (aparentemente por motivo de doença), Cleômbroto e Aristipo estiveram ausentes (*Pl. Phd.* 59b-59c); sabe-se ainda que Xenofonte também não esteve.

⁴⁹ Não havia execução de penas na cidade de Atenas durante o período em que este navio, que celebrava a vitória de Teseu sobre o Minotauro, não regressasse da peregrinação a Delos, onde era anualmente enviado a fim de honrar Apolo. No *Fédon*, esta circunstância é explicada antes (58a-c).

zer-nos, que esperássemos, porque só entraríamos quando ele nos chamasse; porque os *Onze*⁵⁰, diz ele, foram neste momento tirar os ferros a Sócrates, e darem ordem para que ele morra hoje mesmo. Alguns momentos depois, ele voltou, e nos abriu a porta. Quando entrámos, vimos Sócrates que acabava de se livrar do peso dos ferros⁵¹.

O *Fédon* relata ainda a presença de Xantipa, com o filho nos braços, omitida no artigo d’*O Ramalhete*: a mulher de Sócrates chorava, e o filósofo pediu a Críton que ela fosse afastada; segue-se um breve debate sobre dor e prazer, também ausente do texto em português⁵², havendo um novo salto no texto platónico, recuperado adiante:

Seguramente, meus caros filhos, dizia ele, se eu não julgasse encontrar no outro mundo Deuses sábios, e bons, assim como homens melhores, do que neste, eu teria bastante pena de ter morrido. Mas é preciso que fiquéis sabendo, que eu tenho esperança de me reunir dentro em pouco a homens virtuosos, sem contudo o poder afirmar inteiramente; mas para encontrar Deuses amigos dos homens, é que eu posso afirmar-vos, se há neste género alguma cousa que possa ser seguro. Eis o motivo por que me não contristo, ao contrário, eu espero num destino reservado aos homens depois da morte, e que, segundo a antiga fê do género humano, deve ser melhor para os bons, do que para os maus⁵³.

Mesmo descontando uma perturbação na sequência do texto em português, que lhe provoca uma assincronia (primeiro entra o escravo com a cicuta e só depois Sócrates toma banho), o relato platónico sobre a imortalidade da alma aparecerá muito resumido na versão de 1841: “Os discípulos de Sócrates, não estando bem convencidos da imortalidade da alma, lhe propuseram objecções⁵⁴: Sócrates com a maior serenidade, e paciência, mostrou com os mais sólidos argumentos aquela verdade, destruindo completamente as dúvidas dos seus discípulos” (Silva 1841: 164). No artigo d’*O Ramalhete*, a conversa termina neste ponto, acompanhando depois o banho, a visita dos filhos, logo despedidos juntamente com as mulheres, regressando para junto dos amigos (*Phd.* 116a), até que aparece o escravo com a cicuta (*Phd.* 116b). Depois do referido lapso narrativo, cita-se uma última observação de Sócrates, dirigida a Símias e Cebes, que resume parte dos argumentos do filósofo sobre a debatida imortalidade da alma⁵⁵.

⁵⁰ Autoridades prisionais atenienses.

⁵¹ Silva (1841: 163-164); cit. Pl. *Phd.* 59d-e.

⁵² Silva (1841: 164); cit. Pl. *Phd.* 61c-d: “*Fédon* refere em seguimento como a conversação se entabulou sobre a dor, e o prazer, e enfim sobre a morte. Sócrates tinha-se assentado nailharga do leito; tinha os pés no chão, e falou nesta posição todo o resto do dia”.

⁵³ Silva (1841: 164); cit. *Phd.* 63b-c.

⁵⁴ Sobretudo Símias e Cebes.

⁵⁵ Silva (1841: 164): “Quem tem confiança na sua alma, é aquele que, durante a sua vida, tem rejeitado todos os prazeres, e os bens corporais, como lhe sendo estranhos, e só prejudiciais; é aquele que ama o prazer da ciência; que tem ornado a sua alma, não dum enfeite estrangeiro, mas daquele que lhe é próprio, como a temperança, a justiça, a força, a liberdade, a verdade; este deve esperar tranquilamente a hora da sua partida para o outro mundo, estando disposto para a viagem quando o destino o chame” (cit. Pl. *Phd.* 114d-115a).

Julgando Sócrates que está na hora de cumprir a pena que lhe fora imposta, Críton contrapõe que ele ainda tem tempo e incentiva-o a fazer as últimas recomendações, ao que o sábio filósofo retorque que os seus discípulos devem atender àquilo que ele sempre lhes ensinou: “nada mais, tende cuidado convosco; assim me fareis serviço, a mim, à minha família, a vós mesmos, ainda que nada me prometesses agora” (Silva 1841: 164). Declarada a sua vontade sobre a forma como devia ser enterrado⁵⁶, Sócrates “levanta-se e passa a uma câmara vizinha para tomar banho” (*Phd.* 116a-b). *O Ramalhete* descreve a despedida dos filhos e das mulheres, e o escravo entra novamente para lhe comunicar:

espero, que não terei a dar-te as mesmas repreensões que aos outros: logo que venho adverti-los, por ordem dos magistrados, que é preciso beber o veneno, eles se voltam contra mim, e me amaldiçoam; mas em ti, desde que aqui existes, tenho-te sempre encontrado corajoso, o mais dócil, e o melhor de quantos têm habitado esta prisão: e neste momento, estou bem capacitado que não te hás-de zangar comigo. Agora sabes o que venho anunciar-te? adeus, procura suportar com resignação o que te é inevitável⁵⁷.

Sócrates admite que este escravo sempre se mostrou honrado na execução das suas obrigações: “era o melhor dos homens; e agora como me compadece sinceramente, e do coração”⁵⁸. Recusando protelar mais tempo o momento da morte, para não se tornar ridículo, o filósofo ordena a Críton que lhe traga finalmente a cicuta (116c-117a). Recebe do executor as instruções sobre o modo de agir por forma que o veneno faça efeito: “Nenhuma outra coisa (...) mais do que passear logo que o tiverdes bebido, até que sintas as pernas pesadas, e então recolheres-te ao leito; o veneno por si mesmo se desenvolve — e ao mesmo tempo lhe ofereceu o copo. Sócrates lhe pegou com a maior firmeza, sem a menor repugnância, e mesmo sem mudar a cor do rosto”⁵⁹. Acentuando a maneira quase casual com que recebe aquele utensílio, o texto transmite que o sábio evoca os deuses a fim de que abençoem a viagem: “leva a taça à boca, e bebeu com uma tranquilidade, e uma doçura maravilhosas”⁶⁰.

O texto de 1841 continua a seguir o testemunho de Platão: diante do trago fatal, os discípulos perdem o controlo nas lágrimas. Fédon descreve as suas reacções, nomeando alguns deles (por acumulação), começando por si próprio: “não obstante todos os meus esforços, as minhas lágrimas corriam com tal veemência, que me embrulhei na minha capa (...);

⁵⁶ Silva (1841: 164); cit. *Phd.* 115c-d.

⁵⁷ Silva (1841: 164-165); cit. *Phd.* 116c.

⁵⁸ Silva (1841: 164-165); cit. *Phd.* 116c.

⁵⁹ Silva (1841: 165); cit. *Phd.* 117a-b.

⁶⁰ Silva (1841: 165); cit. *Phd.* 117c. Um excesso patético na tradução de καὶ ἄμ' εἰπὼν ταῦτα ἐπισχόμενος καὶ μάλα εὐχερῶς καὶ εὐκόλως ἐξέπειν (trad. Azevedo in Platão 1988: *ad loc.*: “E dizendo isto, segurando a taça com a mesma naturalidade e serenidade de espírito, despejou-a de um só trago”).

porque não era a desgraça de Sócrates que eu chorava, mas a minha”; “Críton (...) não tendo podido reter as lágrimas, tinha saído”; “Apolodoro⁶¹, que não tinha cessado de chorar antes, se pôs então a gritar, e a soluçar com tanta força, que não houve pessoa alguma, que não sentisse magoar-se-lhe o coração, excepto Sócrates”. Na realidade, ele repreende o sofrimento dos discípulos, comentando que aquelas são “cenas tão pouco convenientes”⁶² a quem com ele devia ter aprendido a aceitar a morte. Ordena-lhes por isso firmeza — eles conseguem controlar um pouco as lágrimas⁶³, mas o veneno começava a fazer efeito, e o corpo do velho começava a dar sinais disso. O texto acompanha gradualmente esse alastrar:

sentia entorpecerem-se-lhe as pernas, e se deitou como o escravo tinha determinado. Ao mesmo tempo, o homem que lhe tinha dado o veneno se aproxima, (...) apertou-lhe fortemente o pé, e lhe pergunta se sentia o aperto; ele respondeu que não: apertou-lhe depois as pernas; e correndo com as mãos mais acima nos fez ver que o corpo se gelava, e se punha hirto, e observando depois nos disse, que logo que o frio ganhasse o coração, seria então que Sócrates nos abandonaria. Já todo o baixo ventre estava gelado⁶⁴.

As suas últimas palavras são dirigidas a Críton: Sócrates lembra-lhe que têm uma dívida com Asclépio⁶⁵, “em recompensa da cura da doença desta vida actual”. Anuindo, Críton insiste em perguntar se mais alguma coisa havia para dizer — “Nada respondeu, e pouco tempo depois fez um pequeno movimento convulsivo; então o homem o descobriu de repente; os seus olhos estavam imóveis. Críton tendo percebido lhe fechou a boca, e os olhos” (Silva 1841: 165).

No *Fédon*, a personagem epónima do diálogo comenta finalmente com Equécrates (o seu interlocutor, recorde-se): “Vede qual foi o fim do nosso amigo, do homem, a quem pudemos chamar o melhor dos homens, que no nosso tempo conhecemos; e o mais sábio⁶⁶, e o mais justo de todos” (Silva 1841: 165-166). O artigo do *Ramalhete* prossegue, todavia, com a informação sobre o destino dos acusadores: “Um tempo chegou em que os Atenienses tiveram horror da condenação do justo; reviram o processo, e conheceram por ele os acusadores de Sócrates. A pena de morte foi pronunciada contra Meleto. Ânito foi degredado; chegando a Heracleia, os habitantes lhe mandaram que abandonasse naquele mesmo dia a cidade. Julga-se que Lícon teve a mesma sorte que Meleto” (Silva 1841: 166).

⁶¹ Já antes se havia referido que Apolodoro chorava mais que todos (*Phd.* 59a).

⁶² Silva (1841: 165); cit. *Phd.* 117c-d.

⁶³ Silva (1841: 165); cit. *Phd.* 117e.

⁶⁴ Silva 1841: 165; cit. *Phd.* 117e-118.

⁶⁵ Mencionado no texto d’*O Ramalhete* pelo nome latino de Esculápio.

⁶⁶ No original, φρονιμωτάτου (“sensato”).

Soares de Passos

Uma leitura tão extensa de um texto com as dimensões daquele que foi publicado em 1841 n' *O Ramalhete*⁶⁷ serve dois propósitos: o primeiro é verificar que a história de Sócrates poderia ser conhecida no século XIX por meio deste tipo de texto (que testemunha ainda a divulgação da obra de Platão); o segundo objectivo é recordar alguns pormenores da vida de Sócrates, figura que “emerges as by long way the most diversely portrayed and multifariously contested of all ancient intellectuals” (Trapp 2010: 897). Com efeito, será preciso ter em atenção muitos desses elementos biográficos para se entender um poema “místico” (Braga 1877: xvi) de Soares de Passos⁶⁸: “Sócrates”⁶⁹, inserido na segunda edição de *Poesias*⁷⁰. Com início *in medias res*⁷¹, típico da epopeia, o assunto tratado nesta composição adivinha-se de carácter elevado (vv. 1-4):

Já próximo do ocaso vai descendo
O sol ao mar inquieto,
Os moribundos raios estendendo
Nas alturas do Himeto

Nestes quatro versos, começa a construir-se um cenário, localizando temporalmente a acção que vai ser descrita⁷². O tempo é, por conseguinte, o “ocaso”, descrito pela diminuição da luz solar, o fim do dia: “vai descendo / O sol ao mar inquieto”. Importa realçar que, no tratamento do tempo, sem se precisar uma hora, sublinha-se o facto de o tempo estar em constante fluxo (é nesse sentido que apontam os expressivos gerúndios: “descendo”, “estendendo”). Esta descida é a morte do Astro, pela metáfora que personifica “Os moribundos raios estendendo / Nas alturas do Himeto”. Pela referência orográfica, a acção fica localizada no espaço: o Himeto é o monte a sul de Atenas.

Uma copulativa acrescenta ao cenário delineado uma personagem, nomeada explicitamente (vv. 5-8):

⁶⁷ Note-se que o texto das rubricas “Descrição do Quadro” tem habitualmente uma dimensão muito menor do que o artigo considerado até aqui.

⁶⁸ Não existindo uma dependência textual clara entre ambos, importa sublinhar que o poema de Soares de Passos pode ter como fonte “La Mort de Socrate”, de Lamartine (texto de 1823, inserto em *Méditations poétiques*), semelhança já notada por Teófilo Braga (1877: xvi), que re intitula o poema de Passos como “A Morte de Sócrates”.

⁶⁹ Também em “Desalento” se refere esta personagem no momento da morte: “Mas quem sabe da morte? o ouvido atento / No silêncio das campas nada escuta; / E Sócrates não diz se um novo alento / Achou, bebendo a gélida cicuta” (Passos 1858: 169).

⁷⁰ Passos (1858: 49-53). Sendo assim, o poema terá sido composto entre 1856 (ano da 1.ª ed.) e 1858.

⁷¹ Assim sugere o advérbio “Já” (v.1).

⁷² Uso os conceitos de categorias da narrativa porque o poema constrói com elas a sua história, com personagens, tempo, espaço, desenvolvendo uma acção.

E Sócrates, sentado sobre o leito,
Inda aos alunos fala,
No silêncio geral notando o efeito
Da razão que os abala.

A sua posição, “sentado sobre o leito”, irá contrastar com o que adiante se dirá: “deixando o leito em que jazia / Sereno move o passo” (vv. 53-54). Esta é uma estratégia de concretização do espaço, como se perceberá. Quando ao tempo, o advérbio “Inda” indica a simultaneidade em relação ao ocaso iminente. Percebe-se que a morte de Sócrates está próxima, assim como se aproxima a morte do Sol: tal como o astro que, próximo do fim, mostra ainda os seus raios, Sócrates faz o que sempre fez: fala. O acto da fala, tipicamente humano, é aqui meio de expressão de ensinamentos, pois a personagem assume-se como mestre, pois que o público ouvinte é referido pelo nome “alunos”. Estes guardam um “silêncio geral”, o que, aparentemente, sai da normalidade pela forma como é recebida a lição: “Cebes, o próprio Cebes⁷³ emudece, / Síimias já não duvida”. A atitude dos discípulos é atípica nas sessões dos ensinamentos socráticos: o primeiro, referido no *Fedro* e no *Crítion*, fica caracterizado como o que estaria sempre a falar, e o segundo, amigo de Cebes, de quem se fala também nos *Memoráveis*, de Xenofonte, como aquele que estaria constantemente a expor as suas dúvidas.

A palavra de Sócrates (normalidade) contrasta fortemente com o silêncio (excepcionalidade). O motivo para esse desencontro é indicado em focalização interna: o narrador afirma que Sócrates *nota* (“notar” é um verbo de pensamento), ou seja, o sujeito conclui, pelo silêncio dos circunstantes, que este é um “efeito / Da razão que os abala”. Os alunos sabem que o mestre vai morrer e o silêncio é o primeiro indício da sua tristeza. A caracterização da personagem (propriedades não físicas, pois estas não serão sequer referidas) vai ganhando contornos mais nítidos no desenvolvimento do poema (vv. 9-12):

A verdade sublime lhes revela
Em palavras ignotas,
Suaves como a voz de Filomela,
Ou do cisne do Eurotas.

Se Sócrates “revela” “a verdade sublime” é porque a conhece. No entanto, “revelar” não tem aqui o significado de “descobrir o que estava velado”, pois o modo como o faz é por meio de “palavras ignotas”, o que lhe confere um tom oracular. Além disso, o seu discurso (apresentado pela metonímia “palavras”) é comparado à suavidade da “voz de Filomela, / Ou do cisne

⁷³ Nomeado, por reduplicação, um dos mais conhecidos discípulos de Sócrates (v. *supra*).

do Eurotas”: a realidade torna-se mais lírica⁷⁴, pois são termos de comparação associados ao canto perfeito, emitido no fim da vida⁷⁵. O poema centra-se depois no olhar — devendo entender-se aqui que se trata, de facto, do espelho da alma⁷⁶ — de Sócrates, apelidado de “inspirado”. Este adjectivo costuma ser associado aos poetas, o que, pela comparação com o cisne, confirma o seu dom profético, de vate, ou seja, sacerdote. Mas, ao contrário dos poetas, Sócrates não é um sacerdote das Musas, pois nos seus olhos “resplandece / Um Deus e a eterna vida!” (vv.15-16). A maiúscula em Deus e a ideia da vida eterna cristianizam a crença religiosa de Sócrates. De facto, uma das acusações feitas no julgamento foi a de não respeitar os deuses atenienses e de acreditar em outras divindades. O poeta apresenta agora uma reinterpretação da imputação de sacrilégio, atribuindo-lhe uma configuração próxima de um messias.

Este é o termo da primeira estrofe, sendo de realçar que a estrofação do poema não é proporcional, regulando-se por um certo ritmo, em que as estrofes limitam determinados momentos na história⁷⁷. Com efeito, se na primeira o sol se estava a pôr, a segunda estrofe começa com uma adversativa, confirmando a chegada do crepúsculo: “Mas o sol expirava: era o momento / Que Atenas decretara”. A este propósito, é preciso recordar que o topónimo Atenas é aqui uma metonímia para designar não a Atenas democrática de Péricles, mas o poder que governava a cidade depois da oligarquia dos Trinta Tiranos, que dominou a cidade após a vitória de Esparta na guerra do Peloponeso⁷⁸. “Atenas” representa, assim a prepotência e a arrogância autoritárias, que o verbo “decretar” confirma. Como se verá na quarta estrofe (coincidindo com o quarto momento), o sujeito poético (ou *persona loquens*) acusa a cidade de preferir “sufoca[r] a doutrina”, em vez de acolher a “razão”.

Na continuação do poema, é a impiedade de Sócrates contra os deuses gregos que justifica a condenação: “Cumpre os deuses vingar”. O foco discursivo logo se centra de novo em Sócrates: “o sábio atento / À morte se prepara” (vv. 19-20). As qualidades intelectuais da personagem são novamente evocadas em polaridade positiva (“sábio atento”), havendo, ainda,

⁷⁴ Na representação de Jacques-Louis David, encontra-se uma lira no leito de Sócrates.

⁷⁵ Filomela é a representação do rouxinol. Eurotas é o maior rio da região do Peloponeso, onde Zeus, metamorfoseado em cisne, seduziu Leda. A nascente do rio situa-se na Arcádia. Sobre o rouxinol, o cisne e os seus símbolos, v. Cap. 3, Sec. III.

⁷⁶ Desde a Antiguidade que esta ideia tem vindo a ser expressa de diversas formas. Cícero, por exemplo, escreve: *ut imago est animi uultus, sic indices oculi* (Or. 60: “como a imagem é o semblante do espírito, assim os olhos o denunciam”).

⁷⁷ O poema apresenta cinco estrofes com número desigual de versos, cuja métrica e rima são constantes (dísticos constituídos por um decassílabo e um hexassílabo; rima intercalada A B A B C D C D E F E F...).

⁷⁸ Entre 404 e 403 a. C., foram mortos cerca de 1500 cidadãos e metecos (incluindo Alcibiades e Crítias). Ânito, um dos acusadores de Sócrates, terá tido papel importante para o fim dessa oligarquia.

que realçar a acção para a qual se prepara: morrer. Começa aqui, declaradamente, a *uia crucis* de Sócrates.

Além do que já se disse sobre a oposição palavra (do mestre) / silêncio (dos discípulos), encontram-se aqui novos contrastes, que superiorizam Sócrates em relação aos outros. A reacção dos “discípulos” (note-se a possível evocação cristã dos apóstolos, discípulos do mestre) vai sendo dada pela acumulação de reacções físicas; a primeira é à vista do anoitecer: “Os discípulos tremem contemplando / O dia já no resto” (vv. 21-22). A insistência na indicação do momento do dia confirma a ideia de que a luz que irradia do sol tem paralelo na luz do conhecimento (vejam-se os versos da quarta estrofe: “A verdade sucumbe, a sombra do erro / No mundo predomina”, vv. 83-84).

O advérbio “Eis” marca outro ponto de viragem, à semelhança do dístico “Já” (v. 1) e da conjunção “Mas” (v. 17). A acção desenvolve-se nos três dísticos seguintes (vv. 23-28):

Eis o servo dos onze⁷⁹ entra chorando
No cárcere funesto.
O círculo cruzando, a brônzea taça
A Sócrates estende;
O filósofo a empunha com a graça
Que nos festins resplende.

Apesar de ser um elemento exterior que entra no espaço, que só agora é identificado com o de um “cárcere funesto”, o servo insinua o prolongamento para esse exterior da tristeza dos presentes, ou seja, ele traz consigo o sofrimento, simbolizado pela “brônzea taça”. Também importante é o percurso que o servo faz: “O círculo cruzando”, ele corta alegoricamente a harmonia, isto é, a aula, pondo-lhe termo, como que indiciando uma nova fase na narrativa. Repete-se a nomeação de Sócrates no verso 26, mas no seguinte é designado “filósofo” pela primeira vez, acrescentando um elemento à sua caracterização enquanto pensador.

Note-se que os verbos “estende” e “empunha” se encontram no presente histórico, presentificando uma acção que obviamente já aconteceu. Sócrates recebe a taça, anaforicamente referida pelo pronome “a” em “O filósofo a empunha”, sendo perturbante o modo como ele segura na taça que o irá matar: “com a graça / Que nos festins resplende”. Isto não quer dizer que a morte fosse um festim, é antes a forma de a enfrentar como se fosse algo

⁷⁹ Como atrás se disse, são os responsáveis pelas prisões de Atenas.

vulgar: a cena iguala, afinal, a a última ceia⁸⁰. A sustentar esta ideia escutam-se pela primeira vez as palavras de Sócrates em discurso directo:

“Ergamos, disse, nossa prece Àquele
Que ao longe nos convida,
Por que seja feliz no meio d’Ele
A viagem temida.”

Conforme se disse, o uso das maiúsculas em “Àquele” e em “Ele” relaciona estes pronomes com a entidade divina cristã. Trata-se de um Deus que está longe (dos homens), junto do qual se encontrará a felicidade. A oração final mostra o objectivo desse gesto: “Por que seja feliz no meio d’Ele / A viagem temida” (a vida enquanto caminho para a morte é também aqui tematizada, como insinua esta última expressão). Simultaneamente, mantendo as características de coragem e serenidade que se têm vindo a sublinhar, Sócrates bebe o veneno, duplamente referido pelo hipónimo (cicuta) e pelo hiperónimo (veneno):

E aproximando intrépido e sereno
A líquida cicuta,
Como néctar a esgota, e do veneno
Entrega a taça enxuta.

A adjectivação “líquida” e “enxuta” (de veneno) sintetiza o acto do suicídio. O líquido é inteiramente tragado “Como néctar”. Esta comparação é fundamental para confirmar que Sócrates não é um homem qualquer, pois o néctar é a bebida dos deuses olímpicos, inacessível aos mortais.

O foco narrativo ajusta-se então na assistência, primeiro de forma generalizante (“geral”, “bando”) (vv. 37-40):

Um lamento geral, um só transporte
Percorre em torno o bando
Dos alunos fiéis, chorando a sorte
Do mestre venerando.

A atmosfera é de tristeza (“lamento”, “chorando”), insistindo-se na relação entre “alunos fiéis” e “mestre venerando” (a sua última acção demonstra que há motivos para essa adoração,

⁸⁰ No quadro de Jean-Louis David, contam-se mesmo treze figuras na cena, como se fossem Cristo (ao centro, a pegar na taça, o centro geométrico da pintura) e doze apóstolos: à esquerda, mas de costas voltadas para Sócrates, está Platão, e à direita, a fixar os olhos do mestre (o único a fazê-lo, pois o escravo que lhe estende a cicuta baixa a cabeça, virada para o sentido contrário), encontra-se Críton. Recorde-se que, de acordo com o relato do *Fédon*, Platão não estava presente.

reverência apenas justificada para com seres extraordinários). As reacções dos discípulos são descritas individualmente, por acumulação:

Apolodoro geme; sucumbindo,
Críton lhe corresponde;
Fédon abaixa os olhos, e carpindo
No manto o rosto esconde.

Estas nomeações — Apolodoro, Críton, Fédon — concretizam a generalização anterior, concentrando as reacções de pesar perante a cena que presenciaram. São, uma vez mais, demonstrados sentimentos a partir de sinais exteriores (ou seja, o interior projectado no exterior): “geme”, “sucumbindo”, “abaixa os olhos”, “carpindo”, “No manto o rosto esconde”⁸¹. Em contraste, mais uma vez, Sócrates, agora apenas um pronome: “Ele sem vacilar, ele somente, / Sorrindo à turba ansiada” (vv. 45-46). As formas verbais “vacilar” (em lítotes pelo advérbio “sem”) e “Sorrindo” evidenciam a ideia anteriormente expressa no momento em que bebeu a taça: “intrépido e sereno”. Não se trata apenas de uma descrição, mas da confirmação nos seus actos que Sócrates é um ser excepcional. Inicia um novo discurso directo para consolar os seus alunos; por outras palavras, para lhes ensinar a morrer — a eles que têm fé (vv. 47-52):

“Amigos, que fazeis? um sol fulgente
Me luz em nova estrada.
De presságios felizes rodeemos
Os últimos instantes!
Chore quem não tem fé: nós que já cremos,
Nós sejamos constantes!”

Este é o tópico dos *supremi sermones*, ou seja, as últimas palavras que alguém que vai morrer dirige a quem o rodeia. É essa a sua lição final, a última coisa que é dita antes de deixar de o poder dizer para sempre. Sócrates exorta os alunos a rodear “De presságios felizes (...) / Os últimos instantes”. Não havendo motivo para lamentações, pois o caminho que segue é a entrada no Paraíso, nestes versos lê-se uma morte cristã. A distinção que opõe outros/nós é sustentada na ideia de fé: “quem não tem fé” e “nós que já cremos”. O advérbio “já” evidencia que a verdadeira evangelização (diga-se assim) estivera a ser feita por Sócrates, e que apenas alguns, nesse tempo, tinham sido por ela iluminados — denotativa e metaforicamente, pois reaparece nestes versos um elemento do início do poema: o sol, ou melhor, “um sol ful-

⁸¹ Como se disse, no quadro de Jacques-Louis David só Críton olha Sócrates de frente: todos os outros estão a olhar para o lado, para baixo ou a tapar os olhos.

gente”. A luz — da fé religiosa e do verdadeiro conhecimento — ilumina uma “nova estrada”, concretizando a ideia de progresso, pois que o tempo de vida (e a vida além da morte) são trilhos que o Homem tem de percorrer.

Não voltam a aparecer menções dos alunos (apenas o executor que “lhe descobriu a face” no v. 75), sendo o resto da estrofe a descrição da chegada da morte. Siga-se o texto, que acompanha Sócrates no seu último percurso possível, dentro do cárcere (vv. 53-64):

Disse, e deixando o leito em que jazia
Serenos move o passo,
Que o veneno letárgico devia
Obrar pelo cansaço.
Das grades se aproxima, olha o Pártenon,
Olha os muros d’Atenas,
O Falero, o Pireu, e as que acenam
Regiões são serenas;
Olha os céus, olha a terra, a luz do dia
Expirando nas vagas,
E de harmonias tais se ergue à harmonia
De mais ditosas plagas.

É uma cena sugestiva do movimento no interior da cela, com a digressão da personagem — “deixando o leito”, “Serenos move o passo”, “Das grades se aproxima”. Esta deambulação é também a *uia crucis* de um mártir, para quem a vida actual é uma prisão e para quem a morte será uma libertação (da cela apenas se referem as grades, símbolo do fechamento e reclusão). No exterior, as regiões vizinhas de Atenas, que concretizam o mundo real, do particular — “Pártenon”, “muros d’Atenas”, “Falero”, “Pireu” — para o geral — “regiões”, “céus”, “terra”, “luz” —, são personificadas: elas estão serenas, como que numa espécie de suspensão que, ansiosamente, antecede os cataclismos naturais. Importa salientar o olhar, sentido pelo qual o sábio percebe o mundo, agora pela última vez: “olha o Pártenon, / Olha os muros d’Atenas, / (...) / Olha os céus, olha a terra, a luz do dia”. A descrição constrói um *locus amoenus*, em que a harmonia da natureza encontra eco no espírito de Sócrates.

O fecho do ciclo solar que se tem visto ser concomitante com a vida de Sócrates será igualmente o início “De mais ditosas plagas”. E por fim um último movimento, o regresso ao leito de onde se levantara (vv. 65-68):

Depois, volvendo ao leito, diz a tudo
O adeus da despedida;
Cobre o rosto co manto, e aguarda mudo
O instante da partida.

Depois do adeus derradeiro, Sócrates cala-se pela primeira vez, ele que no início era o único que falava, tendo sido citado textualmente duas vezes. Enquanto “aguarda (...) / O instante da partida” (note-se a palavra “partida” a significar que a morte é o início de outra viagem), fá-lo “mudo”. Ao tapar “o rosto co manto” cega-se, obstruindo assim o sentido da visão há pouco usado para observar o mundo pela última vez. É também o gesto da morte digna, para que não o faça diante do olhar dos outros. Além disso, é uma morte que, tal como na tragédia grega, não ocorre em cena, mas atrás do cenário. Quando o seu rosto for descoberto (cf. oposição “cobre o rosto”, v. 67, vs. “descobriu a face”, v. 75), já “Sócrates não vivia!”; a acção do veneno e a chegada efectiva da morte são descritos numa só estrofe, numa evidente gradação (vv. 69-76):

O veneno progride, e já do efeito
 Redobra a intensidade;
 Dos membros se apodera, sobe ao peito,
 E o coração lhe invade.
 Estremeceu! do gélido trespasse⁸²
 Era enfim a agonia...
 O executor lhe descobriu a face:
 Sócrates não vivia!

Do geral — “progride”, “redobra” —, passa-se ao particular, pela acumulação das consequências da acção do veneno letal, que pode ser assim esquematizada:

<i>Membros</i>	—	<i>apoderar-se</i>
<i>Peito</i>	—	<i>subir</i>
<i>Coração</i>	—	<i>invadir</i>

O coração é o órgão vital, o garante do calor humano. Representa a vida orgânica e a estrutura emocional do Homem; ao ser tomado, a vida chega ao fim. Não se pode deixar de registar que os verbos usados (“apoderar-se”, “subir”, “invadir”) também pertencem ao campo lexical da guerra: como se o veneno fosse uma invasão de uma cidade, marcando ainda mais a violência. Pela última vez, é nomeado “Sócrates”: para expressar a morte, diz-se em lítotes que ele “não vivia”, o que faz recordar tudo o que ele foi em vida e que deixou de ser. Sócrates não será apenas um homem, mesmo que superior aos outros, pois permanecerá na Terra como palavra, a palavra do conhecimento autêntico, da verdadeira religião, que ele ensinou aos seus discípulos.

⁸² “Trespasse” é também uma palavra para a viagem para o Além.

As últimas duas estrofes mantêm com a terceira uma regularidade versificatória: todas elas têm oito versos, e todas elas representam, no poema, momentos distintos, como se observou. Assim, se a estrofe agora analisada é a descrição da tomada do corpo de Sócrates pelo veneno, a que se segue é uma invectiva contra Atenas, apostrofada em metonímia pelo poder absoluto, e contra a prepotência do governo (vv. 77-84):

Triunfa, cega Atenas, ao martírio
O sábio condenaste,
E d'olímpicos deuses no delírio
A razão rejeitaste;
À voz do Areópago, à voz de ferro
Sufocaste a doutrina:
A verdade sucumbe, a sombra do erro
No mundo predomina.

Como nos versos 17 e 18, Atenas simboliza a arrogância do poder e a autoridade para a condenação. A repetição do nome “voz” mostra bem a violência com que se exerce essa autoridade. No entanto, como está cega, a cidade não vê o erro que comete — é à “sombra do erro” que “No mundo predomina” que a “verdade sucumbe”⁸³. Há elementos para se perceber esta mensagem como tendo um fundo religioso — “martírio”, “olímpicos deuses”, “doutrina” —, mas é na próxima estrofe que ela ganha contornos mais nítidos (vv. 85-88):

Mas que estrela futura se levanta
Rasgando a escuridade?
Que palavra ressoa, e o mundo espanta
Pregando a alta verdade?

Tal como o sol — como se verificou desde o início —, há uma estrela que guia o caminho no meio da escuridão (sublinhe-se a força vital com que ela ilumina, sugerida pelo verbo “rasgar”). As interrogações sucessivas parecem indicar espanto de uma *persona loquens* que, reconhecendo os sinais, se alegra por os ver; tal como na tradição bíblica a estrela anuncia o caminho dos reis magos até ao local do nascimento de Jesus, este astro é a verdade que projecta no mundo algo novo, surpreendendo-o. O nome “palavra” e o verbo “Pregando” confirmam a ideia, atrás referida, de que a chave do poema tem uma leitura religiosa (vv. 89-92):

⁸³ Trapp (2010: 896) faz o levantamento da interpretação política que se pode fazer da morte de Sócrates: “Was it a just measure of self-defence, taken against a confessed enemy of democracy? A condemnation of democracy, showing to what depths of injustice the mob can sink when not suitably restrained? A lesson in the dangers of suppressing free speech and nonconformist criticism? Or, as Hegel interpreted it, is it a case of the destructive clash of irreconcilable but equally justified outlooks?”

É ele, é ele, o prometido às gentes
Na voz das profecias!⁸⁴
Curvai, ó gerações, curvai as frentes
Ao Verbo do Messias!

No dístico final ressoa a ideia de que o poder dos tiranos que encobrem a verdade com a sombra fica comprometido. A exortação “curvai, ó gerações, curvai as frentes” exige a prostração e submissão diante de algo sublime: a autoridade do “Verbo do Messias”, onde se encontra a “alta verdade”, para usar a expressão anterior, ou o conhecimento do autêntico sábio.

Neste poema, a figura de Sócrates aparenta ser a figuração de um visionarismo romântico, nele se concentrando as características mais virtuosas de herói, exemplo de rectidão e de indivíduo solitário que está à frente do seu tempo (e dos próprios discípulos). Claramente sobrepostos, Sócrates e Jesus testemunham, por outro lado, a reinterpretação literária de personalidades de existência histórica: a lição do filósofo seria já um prenúncio da chegada do Cristianismo. A valorização de Sócrates como émulo de Jesus Cristo baseia-se na assunção de que ambos foram vítimas de um Estado que os martirizou, os dois foram comemorados pelos discípulos, visto não terem deixado obra escrita, e tanto um como outro fundaram um movimento espiritual de longa duração (Trapp 2010: 895-896). Segundo Deman (1964: 9), coube a São Justino o papel pioneiro na comparação possível entre Sócrates e Jesus, mau grado pertencerem a tradições diferentes (Deman 1964: 8). Justino considerava que o principal ponto de semelhança entre eles era o facto de em ambos os casos ter sido o poder político a determinar o silenciamento do Verbo por meio do qual divulgavam a Verdade⁸⁵.

⁸⁴ A expectativa com que se aguarda a chegada do messias está bem expressa na repetição “É ele, é ele” (como Jesus, cujo nascimento havia sido profetizado).

⁸⁵ M. Trapp (2010: 897) acredita que as inúmeras representações da cena da morte de Sócrates são “the most liable to Christianizing elements”.

Capítulo 3.

CATÃO: O SUICÍDIO PARA A LIBERDADE

Ficção e imprensa

Numa manhã em que “acordou muito alegre”, Luísa, protagonista do romance *O Primo Basílio*, de Eça de Queirós (1878), decide sair de casa ao encontro de Basílio no “Paraíso”. Atravessando o Moinho de Vento⁸⁶, pouco depois do início da caminhada que a levaria da Patriarcal Queimada⁸⁷ até Arroios, depara, vinda da rua da Rosa, com “a figura digna do conselheiro Acácio” (Queirós s/d: 232). Depois de um breve cumprimento, ele oferece-se para a acompanhar. No jardim de São Pedro de Alcântara⁸⁸, “um ar doce circulava entre as árvores mais verdes; (...) apesar do sol vivo, o céu azul parecia leve e muito remoto” (Queirós s/d: 233-234). O Conselheiro, assegurando que o dia estava “verdadeiramente restaurador”, continuava a conversa de circunstância, que começava a incomodar Luísa: “Convidou-a (...) a dar uma volta embaixo no jardim. Luísa hesitava. (...) Cobardemente, por inércia, enervada pela voz pomposa do Conselheiro, Luísa foi descendo, contrariada, as escadinhas para o jardim”. Uma vez aí, o narrador prossegue: “Foram encostar-se às grades. Através dos varões viam, descendo num declive, telhados escuros, intervalos de pátios, cantos de muro com uma ou outra magra verdura de quintal ressequido” (Queirós s/d: 234). Viam o Passeio Público⁸⁹, a Graça, a Penha de França, o Castelo, a Mouraria, Alfama, a Sé, o rio e a margem sul. O Conselheiro resume “com ênfase”: “Grande panorama!” (Queirós s/d: 235). Desinteressadamente, Luísa apenas responde “Que bonito está o rio!”. Acácio “[q]uis então dar uma volta pelo jardim”, cuidadosamente descrito (Queirós s/d: 235-236):

Sobre os canteiros borboletas brancas, amarelas, esvoaçavam; um gotejar de água fazia no tanque um ritmozinho de jardim burguês; um aroma de baunilha predominava; sobre a cabeça dos bustos de mármore, que se elevam dentre os maciços e as moitas de dalias, pássaros pousavam.

Luísa gostava daquele jardimzinho, mas embirrava com as grades tão altas...

— Por causa dos suicídios! — acudiu logo o Conselheiro. E todavia, segundo a sua opinião, os suicídios em Lisboa diminuía consideravelmente; atribuía isso à maneira severa e muito louvável como a imprensa os condenava...

— Porque em Portugal, creia isto, minha senhora, a imprensa é uma força!

— Se fôssemos andando?... — lembrou Luísa.

⁸⁶ Actualmente, Rua D. Pedro V (em Lisboa).

⁸⁷ O Largo da Patriarcal Queimada ou Praça de D. Pedro V é hoje denominada Praça do Príncipe Real, em honra do mesmo monarca.

⁸⁸ Actualmente, jardim António Nobre. Situado na Rua de São Pedro de Alcântara, o jardim tem dois patamares, sendo conhecido pela vista sobre a cidade, longamente descrita no romance. O gradeamento de que se vai falar foi colocado em 1876.

⁸⁹ Hoje Avenida da Liberdade.

O Conselheiro curvou-se, mas vendo-a, a ir colher uma flor, reteve-lhe vivamente o braço:

— Ah, minha rica senhora, por quem é! Os regulamentos são muito explícitos! Não os infringimos, não os infringimos! — E acrescentou: — O exemplo deve vir de cima.

Além de sublinhar, diante do quase delito de Luísa, uma zelosa protecção do jardim e respeito pelas normas por parte do Conselheiro Acácio, este excerto testemunha uma realidade na Lisboa do século XIX: os suicídios. Em 1851, Santana e Vasconcelos escrevera n’*A Semana* que os suicídios se faziam do local onde as personagens de Eça se encontram⁹⁰, e, n’*A Queda dum Anjo* (1865), Camilo Castelo Branco (2001: 134) falava de “várias pessoas minhas conhecidas, que experimentaram todos os sistemas de desfazer a vida, desde o muro de S. Pedro de Alcântara até as cabeças dos palitos fosfóricos”⁹¹ — motivo por que o espaço será efectivamente gradeado⁹².

O Conselheiro Acácio tinha ainda razão quando comentava que a imprensa censurava casos de pessoas que procuraram a própria morte⁹³ — em 1842, um artigo⁹⁴ da *Revista Universal Lisbonense*, interrogando-se sobre as “Consequências de um Suicídio”, recordava que este era um “atentado contra a natureza, (...) a religião, (...) a sociedade em geral, e em particular contra a família”: “Pode o homem, quando alça a mão contra si mesmo, adivinhar sobre quantos entes caros ao seu coração recairá depois aquele golpe?”. Em conclusão, recomenda: “pensem, (...) pensem nisto os tentados pelo demónio do suicídio, que tiverem parentes e amigos”.

Na verdade, a questão punha-se já no início do século XIX. Na segunda carta a Ático, José Agostinho de Macedo condena a acção de quem atenta contra a vida, assim como a sua representação nas artes e a sua valorização moral: “Vós vos assombrais, e assustais com razão vendo a cada página da História Romana atentarem contra a própria existência aqueles mesmos chamados Heróis, que, ou pelos crimes, ou pelas suas virtudes, e até por suas mes-

⁹⁰ Ainda de acordo com Santana e Vasconcelos (1851), nesse tempo já não havia registo de suicídios praticados no Aqeduto.

⁹¹ Em 1872, n’ *As Farpas*, escrevia-se: “A imprensa dá-se ares de uma malignidade que não possui atribuindo-se qualquer espécie de cumplicidade neste crime. O argumento de que no ano em que se publicou Werther aumentou sensivelmente na Alemanha o número dos suicídios carece de analogia para o caso das pessoas que se precipitam do muro de S. Pedro de Alcântara. A pura verdade, a qual para descanso das consciências dos senhores noticiarios devem dizer é: que nas suas excelências, considerados como Goethes dos precipícios de Lisboa, são inofensivos até o ponto de se tornarem ligeiramente ridículos continuando a insistir na afirmação de uma responsabilidade de que o crime os absolve mesmo sem os ouvir” (Queirós e Ortigão 2004: 436).

⁹² Além dos desníveis entre os dois patamares do jardim, existe ainda um socaleco entre o jardim e a rua das Taipas.

⁹³ São inúmeros os exemplos que se podem recolher, por exemplo, da *Revista Universal Lisbonense*: os volumes de 1841-42 (vol. I) 1843-44 (vol. III), 1844-45 (vol. IV) têm perto de trinta notícias de suicídios cada.

⁹⁴ Sem indicar nome de autor, o texto é quase certamente escrito por A. F. de Castilho, redactor da revista.

mas letras, e talentos, tanto tinham figurado na grande cena do mundo”. Exemplifica com Lucrécio, Catão, Bruto e identifica os motivos a partir de um testemunho de Plínio (“peso da decadente velhice”, “dores de uma longa enfermidade”), recordando que senadores romanos no tempo de Tibério e o imperador Nero acabaram assim os seus dias (Macedo 1815: 19). Acima de todas, defendendo que deve ser a “severa razão”⁹⁵ a dominar as acções humanas, Macedo (1815: 21-22) criticará a morte de Catão descrita por Séneca⁹⁶:

A mais eloquente passagem de Séneca é o quadro da morte de Catão; ele o oferece como um triunfo que a razão alcança sobre a Fortuna. É excessivamente patética a pintura de Catão, em a noite que precedeu o vilíssimo atentado: tem junto a si o Diálogo de Platão sobre a imortalidade, e de outro lado conserva a espada nua com que deve atravessar o muito, ou medroso, ou orgulhoso coração: o Diálogo para querer, e a espada para poder morrer.

Enquanto Henri Peyre (s/d: 41) recorda que “[o]s epicuristas haviam feito, em Roma, a apologia do suicídio, visto que a soma dos males lhes parecia prevalecer sobre a dos bens na sua aritmética dos prazeres”⁹⁷, importa salientar que, por seu lado, os estóicos recusam o suicídio no caso de “*fastidium uitae*, náusea da vida, ou por *libido moriendi*, já que o *sapiens* não deve amar demais nem rejeitar insensatamente a vida” (Pimentel 1999: 33).

Os juízos da Antiguidade sobre o suicídio oscilam, portanto, entre a condenação (Pl. *Phd.*, Arist. *EN* 3.11) e a admissão em casos específicos, como doença incurável (confundindo-se com o que hoje se designaria por eutanásia) ou desonra (Pl. *Lg.* 873). Sendo, todavia, verdade que a história de Roma oferece diversos exemplos de personalidades que procuram voluntariamente o fim da vida, importa identificar as situações em que, de acordo com os preceitos da doutrina estóica, “o suicídio era desejável, quando não exigível” (Pimentel 1999: 31-32): “sempre que o homem fica irremediavelmente sujeito a outrem, de forma que a sua dignidade não possa ser preservada ou que tenha de abdicar dos valores por que sempre lu-

⁹⁵ Além disso, considerará que “o golpe arbitrário que a corta é um atentado contra a Providência” (Macedo 1815: 31).

⁹⁶ Sobre este autor, esclareça-se que não foi grande a atenção que lhe foi prestada no período entre o fim do século XVIII e o início do século XX. No século XIX, o lugar de Séneca no percurso escolar de quem aprendia latim está limitado às obras filosóficas (*De breuitate uitae*, *De beneficiis* e algumas cartas a Lucílio do livro I), encontrando-se excluídas as tragédias (Lemos 1998: 219 e 222). Vigorava, aliás, a incerteza (de que Rafael Bluteau dava conta no seu tempo) sobre se o autor das obras filosóficas era o mesmo Séneca que escrevera as tragédias. Não encontrei traduções de obras senão de excertos de *Édipo* e *Medeia* (trad. Cândido Lusitano, ambas inéditas: Teixeira 2012) e da tradução integral da *Fedra*, com o título *Hipólito*, por Sebastião Francisco Mendo Trigos, em volume que integra também a tradução da *Fedra*, de Racine (Lisboa: Tip. Academia Real das Ciências, 1813; ed. bilingue). A. F. de Castilho traduziu a primeira carta das *Epistolas Morais* a Lucílio, que intitulou “Do valor e aproveitamento do tempo”, datada de 1871, recolhida em volume em *Novas Telas Literárias* (Castilho 1908 III: 159-161, cf. pp. 161-162).

⁹⁷ O mesmo autor afirma que “[o] *taedium uitae* raramente foi expresso com cores mais sombrias, mais perturbantes, do que no poema [*De Rerum Natura*] de Lucrécio” (Peyre s/d: 41).

tou” (sendo este o caso de Catão); “quando o homem se vê por completo desprovido de recursos materiais, não podendo assim também garantir a sua dignidade, ou quando a degradação física e psicológica da velhice lhe tira as faculdades de forma atentatória da dignidade humana”; em caso de “doença incurável”; “quando, depois de ter lançado mão dos *remedia* ao seu alcance para combater as paixões, o homem se vê sujeito aos próprios *uitia* de modo que escapa já ao seu domínio”. Cristina Pimentel (1999: 32) conclui que, em comum, estas situações têm “o facto de o homem ser colocado numa situação de constrangimento, de ausência de liberdade, de incapacidade de cumprir os seus deveres sociais”.

Só o Cristianismo irá opor-se abertamente a semelhante prática: n’*A Cidade de Deus* (1.20), Santo Agostinho lembra que aquele que se mata, mata um homem, o que vai de encontro ao mandamento de Deus *non occides* (“não matarás”). Assim, Agostinho de Macedo (1815: 20) condenava, além dos exemplos citados, o caso de Werther⁹⁸, aquele a quem “o excesso de uma paixão violenta lhe havia por certo perturbado, e desconcertado o entendimento”. Com efeito, no romance de Goethe, Albert, por carta, diz ao protagonista: “comparas o suicídio (...) com grandes acções: é que não podemos tomá-lo senão como uma fraqueza. Não há dúvida de que é mais fácil morrer do que suportar com firmeza uma vida atormentada” (Goethe 1998: 180). A isto, Werther responderia que “[a] natureza humana (...) tem os seus limites: pode suportar a alegria, o sofrimento, a dor até certo ponto, arruína-se, porém, mal ele seja ultrapassado. Assim a questão não é ser-se fraco ou forte, mas conseguir suportar a medida do seu sofrimento, seja moral ou físico” (Goethe 1998: 181).

Henri Peyre (s/d: 41) lembra que “parece ter sido por volta de 1760-1775 que esta *noia*, bocejando sobre a existência considerada demasiado vazia, invadiu as almas cansadas, tanto do prazer como da secura de intelectos analíticos e desiludidos”. Uma tal atitude, defende o mesmo Peyre (s/d: 48), está de acordo com a ontologia que o Romantismo irá perfilar: “homens minados pelo tédio, de coração transbordante, inflamados de utopias, nostálgicos de um passado embelezado nos seus sonhos e visionários do futuro, revelaram-se homens de acção e conquistadores”. “Quando se degrada a esperança de atingir ideais de facto sempre impalpáveis”, assegura Carlos Reis (1997: 232), “o herói romântico tomba na desilusão ou é conduzido à destruição, exactamente por não abdicar desses ideais”. É neste contexto que o suicídio emerge “como solução em que dramaticamente se congream egocentrismo e radicalismo idealista; ou então ele traduz o puro gesto da desistência, sem alternativas nem paliativos”. No entanto, na obra de Alexandre Herculano, “a Eurico (...), resta um suicídio mitiga-

⁹⁸ A primeira trad. portuguesa (*Werther: História Alemã Escrita pelo Doutor Goethe*) parece ser de 1821 (2 vols., Lisboa: Tip. Rollandiana).

do, no termo de uma procura em que a frustração dos ideais de amor, de religião e de pátria irreversivelmente se cruza com um patético sentimento de culpa” (Reis 1997: 232).

No romance camiliano, há personagens que ponderam terminar o sofrimento por meio do suicídio. Sendo, porém, um acto de impiedade religiosa, apesar de ser algumas vezes prometido, quase nunca é perpetrado⁹⁹, sobretudo, como em *Carlota Ângela* (1858), por motivos de honra: “Suicidar-me seria desmentir a fortaleza com que tenho arrostado a desventura até hoje” (Castelo Branco 1959: 206; cf. 195). Em *Amor de Perdição*, consciente da desgraça que trouxe a Teresa e a Mariana, Simão pondera o suicídio, e é o pundonor que o impede de esmagar a cabeça contra as grades do cárcere¹⁰⁰. Estes são casos extremos, reflexões feitas apenas em momentos de grande desespero¹⁰¹. Em alternativa, as personagens pedem a Deus que lhes abrevie o eu sofrimento, matando-as, como em *Anátema*: “D. Inês da Veiga, transfigurada pelo sofrimento, com a alma já embotada das recordações do conde, e decidida a morrer sem poder salvar a sua honra, pedia a Deus que lhe abreviasse aqueles últimos trances da agonia” (Castelo Branco 2003a: 348).

Poesia

Apesar de contrário à moral cristã, a poesia romântica portuguesa assume com regularidade o tema do suicídio, quer como resultado do *taedium uitae*, como n.º “O Suicídio”, de António Feliciano de Castilho¹⁰², quer como incompatibilidade do poeta com os males do mundo, em poema de Luís Augusto Palmeirim com o mesmo título¹⁰³. O texto é uma confissão de um “mancebo” que caminha, consciente e orgulhosamente, para a morte (“firme e resolutivo”, declara-se no v. 18). Porque “vive infeliz” num mundo “Onde sempre um mal profundo / Eterno, constante vi!” (vv. 23-24), procurar a morte é procurar um bem (v. 11), devolvendo a vida a Deus: “Avanço firme, seguro, / Em procura dum futuro / Que só goza quem morreu” (vv. 8-10). Antecipando críticas¹⁰⁴ que poderiam ser feitas à decisão de pôr termo à existência, ignora os epítetos de “criminoso” (v. 26) ou de “covarde” (v. 31), consi-

⁹⁹ Inês da Veiga (de *Anátema*) e Mariana (em *Amor de Perdição*) são as excepções mais significativas. Depois de anunciar a facilidade com que o faria (Castelo Branco 2007: 421), Mariana suicida-se num acto de entrega e dedicação ao amante que sabe ser de outra (Castelo Branco 2007: 423), enquanto Inês se suicida por vergonha.

¹⁰⁰ Já antes, quando o seu amor por Teresa é descoberto e “subitamente ela foi arrancada da janela”, Simão “[t]eve tentações de se matar, na impotência de socorrê-la” (Castelo Branco 2007: 171-173); Leonor, em *O Romance dum Homem Rico*, tentou o suicídio, mas Álvaro conseguiu evitar a morte da prima ao chegar ao quarto no último instante.

¹⁰¹ Em *Anátema*, Manuel de Távora também pensa em suicidar-se, ideia que “foi a primeira consolação que o conde achou nos recursos que pediu à sua consciência” (Castelo Branco 2003a: 347).

¹⁰² De *Amor e Melancolia* (Castilho 1861: 168-171): “da vida o sonho agitado / cansou-me assaz” (vv. 6-7).

¹⁰³ O poema “O Suicídio” foi originalmente publicado no n.º 14 da *Revista Universal Lisbonense* (1850), pp. 163-165. Compilado no volume de *Poesias* (1864: 55-59).

¹⁰⁴ Adiante, admite o desprezo (v. 132; cf. 137) por esses críticos.

derando-se o “homem que não torceu” (v. 30). Como forma de suportar a decisão, socorre-se de exemplos históricos, de onde sobressai Catão (vv. 121-130):

Quem disser “covardia”
Apontai-lhe pra Catão,
Alma que nunca tremia,
Romano no coração.
Ao ver em Roma extinguir-se
A liberdade, e sumir-se
Do povo a crença leal;
Só acha seguro abrigo
Constante fiel amigo,
Na ponta do seu punhal!

Mimetizando a coragem de Catão, evocado como exemplo a seguir, o suicídio é um acto honrado e justificável — ideia a que se oporá Costa Cascais¹⁰⁵, que, em resposta a este poema com outro igualmente intitulado “O Suicídio”¹⁰⁶, contrapõe a Palmeirim a lição do Evangelho, ao mesmo tempo que tenta diminuir o exemplo daquela figura da história romana, em confronto com a de Camões (vv. 81-92):

Acaso foi mais romano,
Do que o nosso — português?
Fez Catão mais pela pátria,
Do que o nosso Camões fez?!

— Ver extinto, o que mais ama,
Quebra o ânimo a Catão;
Dor maior Camões afronta,
É maior seu coração.

Um vendo a pátria que morre,
Foge à dor de a ver morrer.
Outro ainda ao vê-la morta,
Vive para a defender!

Valoriza-se, pois, o exemplo do poeta português, que suportou o sofrimento até que Deus lhe deu a morte, numa exaltação patriótica e religiosa evidente.

Com o mesmo sentido encontra-se “O Suicídio”, de António Pinheiro Caldas (1864: 154-157), poema (datado de Agosto de 1853) que contrapõe a três suicídios célebres outros

¹⁰⁵ General de profissão, Joaquim Costa Cascais (1815-1898) possuía na sua biblioteca a tragédia *Catão*, de Garrett (ed. 1830), como se lê no *Catálogo da Parte da Livraria do Falecido Escritor General Joaquim da Costa Cascais que se há-de Vender em Leilão* (Lisboa: A Liberal — Of. Tipográfica, 1899).

¹⁰⁶ Originalmente publicado no n.º 18 da *Revista Universal Lisbonense* (1850), pp. 213-214, e reunido em Cascais (1886: 35-41). O poema de Costa Cascais é reproduzido em Palmeirim (1864: 280-285) e no volume de *Poesias*, de Costa Cascais, também se publica o poema de Palmeirim (Cascais 1886: 341-347).

tantos exemplos de figuras que suportaram o sofrimento com paciência, paradigmas dignos de admiração e devoção. O primeiro a ser evocado é, de novo, Catão (vv. 1-10):

Catão, bravuras de Roma,
Crava no peito um punhal,
Quando aos pés de Júlio César
Vê sua esp'rança final...
O seu carácter romano
Não tolera que um tirano
O faça rojar no pó...
Aos ferros prefere a morte...
Daí a instantes, do forte
Um cadáver resta só!

O contraste com esta morte é a de Napoleão (vv. 11-20) porque o general “aceita as leis da sorte” (v. 13). O segundo par é constituído pelo suicida Chatterton¹⁰⁷, oposto ao exemplo de Camões, que, vivendo “amargas decepções” (v. 34), não põe termo à vida (vv. 31-40). Finalmente, o suicídio de Safo (vv. 41-50) é comparado com a forma como Bernardim Ribeiro¹⁰⁸ “não verga à ideia impura / Da própria destruição” (vv. 59-60). Safo, como se verá, “Dos alcantis do Lêucade / Ao torvo mar se arrojou!” (vv. 43-44), por causa de um amor não correspondido, “Desprezando a amarga vida, / Sucumbiu à extrema dor!” (vv. 49-50). Limitadas as duas formas de encarar o sofrimento (sentimental e da agonia da pátria), o poeta sintetiza (vv. 65-70):

O suicídio dum só lado,
Aí o tendes apontado
Como um termo à crua dor!
Do outro, no sofrimento,
Encontrais um céu d'alento
Nos seios do Criador!

Assumindo a defesa do sofrimento como forma de experiência que dignifica a vida do crente, o poeta recorda que um mártir (como foi Jesus) “[t]em mais alma que o suicida” (v. 78), inscrevendo a composição na mesma linha de pensamento que se havia já distinguido no texto de Costa Cascais, ou seja, de acordo com o Evangelho, prescreve-se uma vida de penitência exemplar (em tudo semelhante às personagens de Camilo).

¹⁰⁷ Protagonista epónimo da peça de Alfred Vigny (1835).

¹⁰⁸ Importa não esquecer a importância da figura de Bernardim Ribeiro durante o Romantismo. Em *Um Auto de Gil Vicente*, de Garrett, o poeta está apaixonado por D. Beatriz, de quem pensa aproximar-se durante uma representação teatral, conseguindo declarar-se no fim da peça.

Catão de Garrett

Ainda que tenha sido levada à cena diversas vezes depois da estreia, em 1821¹⁰⁹, a “segunda edição autêntica” da tragédia *Catão*, de Almeida Garrett¹¹⁰, apenas foi concluída “em Londres em 15 de Abril de 1830”, apresentando-se nessa altura “mui diferente da primeira, feita em Lisboa em 1822” (Garrett 1845b: 2). Se, até à publicação da 4.^a edição¹¹¹, *Catão* não havia de conhecer outras modificações significativas, as mudanças introduzidas da primeira para a segunda eram — assim declara o dramaturgo — o resultado de um “estudo profundo e quasi teimoso dos autores latinos e gregos que trataram de coisas romanas”¹¹², como parece ter sido o caso de Plutarco (cujas vidas de Catão e de César o autor diz ter traduzido e só por falta de espaço não acrescenta ao volume)¹¹³. Adiante insiste em que o “estudo do coração humano”, o “conhecimento das humanas paixões, e de sua influência e acção nas revoluções políticas” lhe permitiram uma correcta interpretação de Tito Lívio e de Plutarco, autores a quem chama “dous grandes fanais da história antiga”¹¹⁴. Foram eles que “guiaram o autor da tragédia nas reformas que nela fez, no desenho de seus caracteres, e no colorido de muitas cenas que, na primeira edição, visivelmente mostravam a mão inexperta do pintor que as traçava sem ter donde copiar do vivo”. E reafirma: “Estes exemplares o dirigiram e

¹⁰⁹ Em Lisboa. Garrett (1845b: 14-15) recorda as outras vezes em que a peça foi levada à cena: 1822 (Leiria), 1826 (Santarém), 1828 (Plymouth), aqui onde “se houvermos de crer os jornais ingleses desse tempo, tão perfeitamente desempenhada foi por vários oficiais e outros distintos emigrados portugueses, — que até dos ‘espectadores britanos’ se não poderá o autor queixar, como o desterrado Sulmonense dos pouco menos duros Getas:

Barbarus hic ego sum quia nec intelligor ulli,
Et rident stolidi ‘uerba latina’ Getae.

Associado a grandes épocas nacionais, — nacional pela adopção pública, o ‘Catão português’ sai agora (se não foi vão o cuidadoso esmero e o longo trabalho do autor) mais digno desse antigo foro”. A citação de Ovídio (cujo primeiro verso exacto é *Barbarus hic ego sum, qui non intellegor ulli*) provém de *Trist.* 5.10.37-38 (“O bárbaro aqui sou eu, que não percebo ninguém, e os Getas riem-se com as palavras latinas do imbecil”). Sobre os ensaios da peça, v. Garrett (1845b: 23).

¹¹⁰ A obra foi publicada com importantes paratextos, sobretudo para a estética literária do autor: “Prefácio da Primeira Edição” (Garrett 1845b: 17-23) datado de Lisboa, 13 de Março de 1822; a “Carta a um amigo” (Garrett 1845b: 25-46) encontra-se datada de Lisboa, 13 de Março de 1822. O “Prefácio da Segunda Edição” (Garrett 1845b: 9-16) é um texto de 1830 e o “Prefácio da Terceira Edição” (Garrett 1845b: 1-8) data de 1839. Uso a edição de 1845.

¹¹¹ Em 1845, é a última em vida do autor. Esta edição traz um texto prefacial, sem título nem autor (in Garrett 1845b: v-vii).

¹¹² Garrett (1845b: 4), de acordo com quem a “terceira [ed., de 1839] quasi que não altera da segunda”. Ao contrário das variações textuais da tragédia, o autor assegura: “as minhas opiniões, os meus sentimentos, as minhas simpatias como homem, como cidadão, como filósofo tal qual, como cristão verdadeiro e sincero, não variaram desde que me conheço, — espero amortilhar-me nelas” (Garrett 1845b: 2). Em 1839 reafirma: “Os fundamentos de minhas opiniões literárias, ver-se-á que eram os mesmos há dezoito anos; desenvolveram-se, rectificaram-se, mas não mudaram” (Garrett 1845b: 24).

¹¹³ Na 2.^a ed. (1830), Garrett (1845b: 4) afirma ainda que pretendeu recuperar “aquele sabor antigo romano que até já nos derradeiros escritores latinos estava perdido, e que tão raro é de achar em imitações modernas”.

¹¹⁴ Com efeito, ao considerar toda a sua produção dramática, Garrett admite que escreveu obras que, “inspiradas do reflexo estrangeiro, de portuguesas tinham as palavras; no mais pensadas em Grego, em Latim, em Francês, em Italiano, em Inglês”. Nesse conjunto, *Catão* é diferente: “senti outra coisa, *fui* a Roma; fui, e fiz-me Romano quanto pude, segundo o ditado manda: mas *voltei* para Portugal, e pensei de Português para Portugueses: e a isso atribuo a indulgência e boa vontade do público que me ouviu e me leu” (Garrett 1845b: 6).

alumiarão (...); a eles se reporta de toda a dúvida que na inteligência de uma ou outra alusão houver, para eles apela de toda a construção equívoca, a eles se agrava de toda a interpretação malevolente que lhe derem” (Garrett 1845b: 11).

Um tal elogio do zeloso estudo dos modelos, de onde resulte a originalidade de uma nova obra, será uma das linhas de força mais importantes da doutrina literária de Almeida Garrett (Cap. 6, Sec. III). Apesar destes postulados, a principal fonte do *Catão* garrettiano é a tragédia *Cato* (1712), de Joseph Addison¹¹⁵. Afirmando que leu o *Catone in Utica* (1728), de Metastásio, Garrett (1845b: 35) cedo confessou a relação de dependência entre a sua peça e a de Addison, admitindo embora que “a semelhança decerto mais a produziu a comum leitura de Plutarco do que nenhuma outra coisa” (Garrett 1845b: 13-14). Na “Carta a um amigo” (1822), traça as diferenças entre a sua peça e a do inglês, reconhecendo textualmente uma notória proximidade em diversos passos (Garrett 1845b: 35-45).

Almeida Garrett identifica no seu *Catão* o assunto “mais nobre, mais heróico e mais trágico de toda a história antiga e moderna”. Ao retratar “as últimas agonias” da República Romana, “a *moralidade política* do drama naturalmente reflecte muita luz sobre a grande questão que ora agita e revolve o mundo: e mostra (...) a superioridade das modernas formas representativas, e a excelência da liberdade constitucional ou monárquica” (Garrett 1845b: 15). Ao escrever uma tragédia¹¹⁶, o autor assume o pleno conhecimento do género, saber potenciado pela leitura constante dos autores gregos, que leu em “traduções latinas e francesas” devido ao “pouco conhecimento da língua grega” (Cap. 4, Sec. II). Considera a obra de Ésquilo “singela e vigorosa” e a de Sófocles “majestosa e sublime”, reconhecendo que “em Eurípides decai alguma cousa em certa affectação de *moralizar* que depois em Roma estragou Séneca¹¹⁷” (Garrett 1845b: 18). Quanto ao teatro latino, apenas indica, além de Séneca, os comediógrafos Plauto e Terêncio, concluindo que todos eles escreveram “cópias desfiguradas dos originaes gregos” (Garrett 1845b: 19). O seu estudo do género dramático continuou nas

¹¹⁵ Tendo tido conhecimento da tragédia do dramaturgo inglês pela leitura da *Encyclopédie* e de Voltaire, Garrett veio a lê-la em francês, “depois na versão do nosso Manuel de Figueiredo (bom homem, e de bastantes luzes, mas de nenhum talento poético, e perfeitamente ignorante até das mais simples leis do metro) e fiquei pior”, antes de ter acedido ao original (Garrett 1845b: 28). A propósito da peça de Addison, Almeida Garrett (1845b: 29-31) faz uma longa citação do *Curso de Literatura Dramática*, de Schlegel, que sobre aquela tragédia tem um juízo pouco favorável (cuja leitura o dramaturgo português perfilha, apenas discordando do teórico alemão “no severo conceito que forma do estilo”, Garrett 1845b: 35), vindo finalmente a concluir que a obra de Addison “é um arremedo infeliz do gosto francês, tem todos os defeitos do afeminado daquelle teatro, sem ter nenhuma de suas belezas” (Garrett 1845b: 33).

¹¹⁶ Comenta a comédia nestes termos: “simples *caricatura* ao princípio dos caracteres contemporâneos, mais vaga e incerta no seu caminho de aperfeiçoamento”; sublinha a sua “viveza dos ditos picantes, o engenhoso da imitação *ridícula*” (Garrett 1845b: 18-19).

¹¹⁷ Nota de Garrett: “Ou quem quer que é o autor das tragédias deste nome”. A incerteza, que persistiu nos Estudos Clássicos durante muito tempo, está hoje resolvida em favor da atribuição das obras a Séneca (apenas *Octavia* é espúria), restando unicamente dúvidas quanto à autoria de *Hércules no Eta*.

literaturas modernas, nas quais lhe foi possível reconhecer “as primícias da moderna cena, que, ora moldada no clássico grego, ora no género romântico, formaram uma terceira espécie d’ambas participante e que tantos esmeros e prodígios veio depois a dar ao teatro das línguas vivas” (Garrett 1845b: 19).

“Catão” de Soares de Passos

Independentemente da lição moral e religiosa que possa retirar-se destes textos, importa reter como Catão surge recorrentemente enquanto figura exemplar que cometeu um suicídio honrado (ainda que condenável pela doutrina católica), porque ao serviço da pátria, sendo-lhe ainda atribuído ordinariamente o punhal, símbolo da prossecução desse gesto: é esse lugar de honra e virtude ideal que ocupa no poema “Catão”, de Soares de Passos (1858: 101-109)¹¹⁸; neste texto, o herói epónimo é identificado com a luz, configurando por símile com a natureza um cenário melancolicamente soturno (vv. 1-4):

Como em tarde anuviada,
Em tarde de negros véus,
Para a terra contristada
Sorri o íris nos céus;

Assim, a caracterização do período do dia que anuncia o seu fim, a tarde, conhece uma reduplicação em versos sucessivos que acentua esta condição tempestuosa (“anuviada”, “de negros véus”), que se prolonga do céu para a terra (“contristada”). Só um elemento luminoso (e colorido¹¹⁹) perturba o *locus horrendus*: o “íris” que, personificado, “Sorri (...) nos céus”, e que sugere ainda a queda de chuva¹²⁰, precipitação que se irá intensificar com a trovoadas.

¹¹⁸ Originalmente publicado a 16 de Janeiro de 1851 na *Miscelânea Poética*, 3.

¹¹⁹ Trata-se de um dado correcto porque “os raios luminosos passam de facto através da imagem”. “Se se colocar um alvo no plano de uma imagem real, em geral esta torna-se visível. Se a imagem é vista num ponto a partir do qual os raios luminosos parecem vir para o observador, mas de facto não é assim, a imagem chama-se *imagem virtual*. Colocado um alvo nesse ponto, nenhuma imagem se projectará sobre ele” possível apenas porque existe luz solar, que não é aqui mencionada a não ser no momento do ocaso (v. 5). Quando há pouca iluminação, “as cores não podem ser identificadas” porque “os bastonetes dos olhos são os receptores principais” (Isaacs, dir. 1996 s.u. “visão escotópica”). A cor é a “sensação produzida quando a luz de diferentes comprimentos de onda atinge o olho humano. Embora o espectro visível cubra uma extensão de cores, que varia continuamente desde o vermelho ao violeta, há geralmente uma divisão em sete cores (o *espectro visível*)”. “Uma luz colorida tem três atributos: o seu *matiz* que depende do seu comprimento de onda; a sua *saturação* que depende do grau do qual ela se desvia da luz branca; e a sua *luminosidade*” (Isaacs, dir. 1996 s.u. “cor”).

¹²⁰ “Um fenómeno óptico que aparece como um arco de cores do espectro, de um lado ao outro do céu, quando há gotas de água a cair e são iluminadas pela luz do Sol proveniente da parte de trás do observador. As cores são produzidas por refração e reflexão total da luz solar pelas gotas de água. Podem ser visíveis dois arcos, o anel interior é conhecido como arco primário, e o exterior, no qual as cores estão por ordem inversa, como arco secundário” (Isaacs, dir. 1996 s.u. “arco-íris”).

A adversativa que inicia o quinto verso ilustra a consequência da chegada da noite (vv. 5-10):

Mas quando o sol esmorece,
O íris desaparece,
Tudo é negra escuridão;
O mar ruge e se encapela,
E nas asas da procéla
Corre bramindo o trovão:

Ao atribuir-se a cor à escuridão¹²¹, promove-se a superlativização da ausência de luminosidade, apesar de se referir o trovão (que originaria, na atmosfera, relâmpagos, possíveis fontes de luz momentânea). Estes fenómenos meteorológicos são tratados poeticamente pelo efeito que provocam no cenário descrito. Aos elementos é dada uma figuração personificada (“corre bramindo”) ou sugestiva da sua condição indômita e selvagem (“ruge”¹²²).

O segundo elemento do símile figura na segunda estrofe do poema, construindo o sentido da imagem da primeira tempestade (vv. 11-20):

Tal ao sol da liberdade
Que sobre Roma luziu,
Qual íris em tempestade,
Catão à pátria sorriu.
Mas esse astro que fulgente
Das águias brilhara à frente,
Do Capitólio baixou;
E ele, o íris de bonança,
Ele, de Roma a esperança,
Com seu fulgor expirou.

Na verdade, são referidas duas tempestades: uma objectiva, a dos elementos da natureza, e visível na atmosfera, e outra semantizada em termos figurados por representar a agitação política, historicamente situada. O nome do lugar é simultaneamente a localização temporal indicada no poema: século I a. C., e Roma objectiva uma realidade política e histórica. Esta referência será depurada adiante (v. 27) na expressão “Roma consular”, remetendo para o período republicano da história da Cidade. Na verdade, os elementos textuais que se ligam ao sol, ao brilho, à claridade têm um lado positivo, a que se opõem a noite e a escuridão, alegorias para a tirania.

¹²¹ Na verdade, o preto não é uma cor, mas a sua total ausência.

¹²² Haverá adiante oportunidade de verificar que a semântica animal será utilizada para qualificar a tirania.

A caracterização de Catão é, portanto, feita por acumulação de fenómenos atmosféricos que lhe são comparados. De facto, se, por seu lado, o sol simboliza a luz (que permite a vida), o conhecimento e o Bem¹²³, o arco-íris é a representação do “caminho e mediação entre a terra e o céu. É a ponte de que se servem deuses e heróis entre o outro mundo e o nosso” (*Dic. Símb. s.u. “Sol”*). Quando nomeado no verso 14, Catão é já uma personagem em que se aglomeram atributos que constroem uma isotopia relacionada com liberdade, esperança e tranquilidade. O peso dos significados que ele carrega é avivado pelas metáforas que contam dois campos lexicais distintos: identificado como “astro” e “íris da bonança”, fenómeno de apaziguamento, Catão é definido pelas qualidades dos fenómenos que nele se sobrepõem. Além disso, a reduplicação “ele, o íris da bonança, / Ele, de Roma a esperança” inscreve o texto numa semântica política, enriquecendo-se os sentidos que ele transmite de forma polifónica.

Ao assumir as qualidades de um arco-íris, Catão também desaparecerá com o pôr-do-sol: “Com seu fulgor expirou” (v. 20). Assim, o mais-que-perfeito de “brilhara” reenvia a acção para um passado já remoto, anterior a “baixou”, em que “águias” (exibição da força militar romana) e “Capitólio” (alegoria do poder político) reafirmam aspectos emblemáticos do momento histórico representado.

A partir do verso 21, Catão deixa de ser uma personagem na terceira pessoa para se tornar o destinatário do enunciado, numa segunda pessoa gramatical (vv. 21-30):

Contra as iras da tormenta,
Ó forte, lutaste em vão:
Que pode a virtude isenta
Contra a geral corrupção?
Já não luziam virtudes
Como nos séculos rudes
Dessa Roma consular;
O templo da tirania
A seus ministros abria
As portas de par em par.

A “tormenta” é agora metafórica, aludindo à agitação causada pelas guerras civis em que Catão participou. A semantização da guerra é feita pelo acumular de nomes e verbos desse campo lexical: “forte”, “lutar (contra)”. O “forte” Catão define “virtude isenta”, ineficaz no com-

¹²³ Pl. R. 508b-c. O sol permite ao homem ver: “Podes, portanto, dizer que é o Sol, que eu considero filho do bem, que o bem gerou à sua semelhança, o qual bem é, no mundo inteligível, em relação à inteligência e ao inteligível, o mesmo que o Sol no mundo visível em relação à vista e ao visível” (trad. Pereira in Platão 2010: *ad loc.*). No *Dic. Símb. (s.u. “Sol”)* lê-se que se “a luz é conhecimento, o Sol representa o conhecimento intuitivo, imediato”.

bate contra as trevas, pois, tal como no fim de tarde em que ainda brilha um raio de sol, o movimento dos astros é irreprimível e as trevas ocultarão inexoravelmente a luz. A resistência foi, por isso, “em vão”. A pergunta retórica mostra também uma trágica renúncia ao efeito perverso da “geral corrupção”, enquanto os antepassados “rudes” (adjectivo que normalmente contrasta com conceitos de urbanidade e educação, os tempos da “Roma consular”) tinham virtudes, a que se atribui a capacidade de brilhar (confirmando a sobreposição semântica de que se tem vindo a dar conta). O advérbio “Já” exhibe o resultado do processo de uma transformação completa, veiculada pela ideia de abertura das portas do “templo da tirania” (v. 28).

O sentido de “Contra as iras da tormenta, / Ó forte, lutaste em vão” (vv. 21-22) será completado numa breve biografia, iniciada *in medias res*, onde se relatam os momentos mais significativos da vida de Catão na luta em defesa da liberdade, como que a justificar a acção decisiva que terá na oposição a César. Assim, serão referidas as perturbações à liberdade dos cidadãos desde Mário (Cap. 6, *infra*), descrito como um vampiro da pátria, que a deixa exanguê (vv. 31-34):

Inda infante, viste Mário
De Roma o sangue beber;
E envolvida num sudário
A pobre Itália gemer.

O emprego da forma verbal “viste” torna Catão testemunha desses tempos, ideia reforçada pela repetição do termo quando se refere Sula: “Viste Sula, o monstro infando, / Entre as cabeças folgando, / Qual tigre no seu festim” (vv. 35-37). A tirania, desprovida da faculdade da razão, é alegorizada enquanto animal selvagem, continuando a metáfora do início do poema, que semantizava este sistema político como uma tempestade feroz como as bestas. Note-se, nos versos citados, que “monstro” está adjectivado por “infando”, termo etimologicamente relacionado com o verbo latino *for* (“falar”), negado pelo prefixo *in-* — o adjectivo tem, assim, o sentido de “o que não deve ser dito” por ser demasiado horrível; *infandus* liga-se ainda a *nefas* (“ímpio”, “inominável”, por estar contrário à natureza), sugerindo que a acção de Sula foi um inqualificável desafio aos deuses.

Ao insistir na localização temporal destes acontecimentos durante a vida de Catão, o poema repete que ele ainda era “infante”, a que acresce o sintagma “valor juvenil”, sem que isso signifique que ele não demonstrasse já uma consciência eticamente activa: “E, infante, bradaste ufano: / — Dai-me um ferro, e do tirano / Livremos a pátria enfim!” (vv. 38-40). O discurso directo transmite precisamente uma valorização positiva, que, para um romano, po-

deria ser tema de debate¹²⁴, mas os benefícios alcançados para a pátria ultrapassariam o crime do acto, pelo que a salvação da pátria está acima de qualquer delito individual. A este propósito, recorde-se que Valério Máximo (3.1.2) testemunha que desde a infância Catão revelava uma inteireza moral inflexível. O autor conta ainda que, tendo Catão ido a casa de Sula, e tendo visto aí as cabeças decepadas dos proscritos, perguntou ao seu preceptor se não se encontraria ninguém capaz de matar um tirano tão cruel (*tam crudelem tyrannum occideret*). O preceptor respondeu que não havia falta de vontade, mas de capacidade (*non uoluntatem hominibus, sed facultatem deesse*); de imediato, Catão pediu um punhal (*ut ferrum sibi daret obsecrauit*), assegurando que para ele seria fácil assassinar (*perfacile se eum interfectorum*) o ditador.

Uma nova pergunta dirigida a Catão (cf. vv. 23-24) confirma que a luta contra a tirania é inútil e tem sempre o mesmo resultado: “Não to deram: que lucrava / O teu valor juvenil?” (vv. 41-42). O verso “Dum tirano outro brotava” (v. 43) insiste na ideia de que a tirania é como um monstro, que originou a guerra civil, repercutindo a imagem mitológica da hidra. Chevalier e Gheerbrant (*Dic. Símb. s.u. “hidra”*) informam da simbologia deste ser: “tudo o que toca os vícios ou deles procede corrompe-se e corrompe”. Assim são, neste e noutros poemas, a tirania¹²⁵ e a corrupção, bem como em *Catão*, de Almeida Garrett, onde se pode ler na fala do protagonista: “Cuidas que o monstro feneceu com ele? / Enganas-te: as cem fronteiras dessa hidra / De seu próprio veneno reproduzem; / Por uma que decepas, mil te surgem” (Garrett 1845b: 160). A sugestão do contínuo reaparecimento das cabeças da hidra confirma a vanidade do combate contra a tirania, ao mesmo tempo que a acção iterativa permite perceber um abrandamento do fluxo temporal: a liberdade é um progresso, enquanto a tirania determina uma prisão, uma paragem do devir histórico. A sequencialidade dos acontecimentos perniciosos para Roma continua no poema de Soares de Passos pela menção da conjura de Catilina, descoberta por Cícero, que dirigiu a acusação com Catão¹²⁶ (vv. 45-50):

¹²⁴ Como nas *Controuersiae*, de Séneca (Citroni 2006: 666).

¹²⁵ A apropriação da relação da imagem da hidra com a tirania ou com o medo da revolução teve prolongamentos na poesia portuguesa: cf. Vasconcelos (1852: 31), Cap. 6, *infra*, ou Cordeiro (1889a I: 191), Cap. 1, Sec. II. É uma imagem irónica a que se lê em “Maria Moisés”: “Quando entraram no quinteiro, saía o lavrador da adega, onde pela terceira vez fora matar o bicho, aquela hidra de Lerna que botava cabeças todo o santo dia no bucho hercúleo de João da Laje” (Castelo Branco 2006a: 302). Em *Agulha em Palheiro*, Camilo Castelo Branco (1973: 66) compará-la-ia ainda ao coração: “O coração vivia com centenas de cabeças como a hidra”. Cf. Castelo Branco (2007: 167). Sobre a hidra, Braden (2010: 469) indica: “its main life is as a vehicle for metaphor” que funciona como “allegory of the difficulties of swamp reclamation”.

¹²⁶ Cf., e.g., Sal. *Cat.* 52-54.

Enxuto de Roma o pranto,
Eis que envolto em negro manto
Lá surge um conspirador:
Cintila a morte, a ruína
No punhal de Catilina,
De Catilina, o traidor.

A reduplicação “de Catilina, / De Catilina, o traidor” (vv. 49-50) sobrecarrega de significado negativo o nome “conspirador” do verso 47. Este surge “envolto em negro manto”: repare-se na coloração sugestiva da ausência de luz, o negro, bem contrária ao que se viu no início da análise deste poema em relação à epifania de Catão no meio das trevas. Igualmente produtivo em termos de construção de sentidos opostos é o contraste entre o “ferro” de Catão (v. 39) e o punhal de Catilina, onde “Cintila a morte, a ruína” (v. 48). Esta arma, de mais reduzidas dimensões e facilmente ocultável, associa-se à cobardia, enquanto o “ferro” (metonímia para “espada”) é a arma de um guerreiro que quer livrar a pátria da tirania¹²⁷. O caso conhece assinalável desenvolvimento nos próximos versos, pois o envolvimento de Catão excede a mera intenção de jovem anteriormente mencionada. Por outro lado, insiste-se na ideia da hidra (“víbora”, “veneno”) como emblema do vício (vv. 51-60):

Surge, víbora gerada
Dos vícios no lodaçal!
Sobre Roma descuidada
Lança o veneno fatal!
Eia, empunha o facho ardente!
Entrega a pátria inocente
Aos punhais da tua grei!
E entre o sangue, à luz do incêndio,
Num trono de vilipêndio
Vem sentar-te como rei!

Catilina pretendia restaurar a monarquia, como se lê na exortação anti-heróica dos versos 59-60; são igualmente anti-heróicos os incitamentos anteriores (em forma de imperativos dirigidos a Catilina: “surge”, “empunha”, “entrega”, “vem”), visto que as acções são qualificadas de forma negativa (“víbora”, “vícios”, “lodaçal”, “veneno fatal”, “trono de vilipêndio”). A arma do crime continua a ser o punhal, agora pluralizado, a significar a disseminação do mal. O uso do nome “grei”, não obstante o sentido de “nação”, não deixa de evocar (e intensificar) a relação da tirania com o reino animal, desta vez o gado (o que faria de Catilina o guia ou

¹²⁷ Lembre-se a história de Múcio Cévola, que Jacinto Augusto de Santana e Vasconcelos (Sardica 2004) desenvolve com contornos revolucionários em *Pátria e Amor* (Vasconcelos 1852: 97-101).

pastor do rebanho de sectários¹²⁸). Por outro lado, “facho ardente” (causador do incêndio) sugere a violência do golpe de estado que estava a ser planeado, e cuja consequência só poderia ser o derramamento de sangue (v. 58). Bem contrária à luminosidade de Catão, a única luz que poderia iluminar Catilina é a do incêndio que ele lançaria sobre Roma.

“Roma descuidada” e “pátria inocente” reforçam a ideia de que os planos de Catilina estavam a ser urdidos com sigilo contra a Cidade livre, e poderiam ter tido sucesso não fosse a acção de Cícero (e de Catão), como revela a adversativa que inicia a estrofe seguinte: “Mas treme! lá soa o brado / De Marco Túlio, orador” (vv. 61-62). Cícero era o cônsul no ano de 63 a. C., quando Catilina preparava a conjuração. Foi ele quem conduziu a acusação, de que resultaram as famosas *Catilinárias*. De facto, esses discursos terão feito tremer Catilina, que abandonou o senado antes do fim do julgamento. Igualmente relevante terá sido o papel de Catão: “Treme! Catão no senado / Já dos teus vence o furor. / Sucumbiste, algoz ferino!” (vv. 63-65). A animalização da tirania é assegurada pelo emprego do vocabulário: “furor” é uma palavra que denota delírio e ímpeto, ou seja, a ausência de racionalidade, tal como acontece com os animais selvagens¹²⁹; os partidários de Catilina são indicados pejorativamente como “dos teus”; e a animalidade é obviamente confirmada pelo vocativo “algoz ferino”. A referência ao fim da disputa constrói-se em sentido militar, como se verifica pelo léxico relacionado com a guerra (“vence”, “Sucumbiste”). No entanto, a circularidade e o contínuo renascer da tirania são agora recriados pela imagem da vingança de um destino inalterado (vv. 66-67): “Oh! mas vinga-te o destino / Que Roma jurou perder”. O futuro de Roma está, assim, traçado por uma fatalidade irrevogável.

A *persona loquens* passa a dirigir-se novamente a Catão. Os imperativos exortativos deixam de ter o sentido de amarga ironia como os que foram endereçados a Catilina para adquirirem a mágoa do reconhecimento de um desfecho lúgubre (vv. 68-74):

Catão, cobre-te de luto,
Que da Gália já escuto
A guerra civil descer!

Gerou-a o triunvirato,
Esse monstro d’ambição;
Que as eras de Cincinato,
Essas eras já lá vão.

¹²⁸ É possível entender nestes sentidos que se vão sobrepondo no poema que o livre-arbítrio do cidadão que vive na ditadura também passa a ter constrangimentos: o rei ou ditador guiam um povo sem vontade, tal como um pastor conduz as ovelhas.

¹²⁹ O termo significa “loucura violenta, delírio”; “estado psíquico exaltado”; “fúria, raiva hostil”; “desejo passional”; “comportamento violento” (OLD *s.u. furor*).

No sujeito poético, que ostenta a primeira pessoa do singular no presente histórico, conflui de forma muito significativa a previsão da guerra civil, que ele pressente pela audição — a ameaça ainda não está ao alcance dos olhos, e nessa qualidade também é adiado o nome do responsável pela violência iminente. No entanto, “Gália” é um nome semanticamente saturado e que remete de imediato para Júlio César, seu conquistador, mas essa nomeação ocorrerá apenas no verso 78.

Elementos históricos começam a contextualizar a categoria da acção: a causa apontada é o triunvirato. Não sendo uma forma de tirania, é já um tipo de governo que suspendeu o normal funcionamento das magistraturas e das instituições romanas. Por isso no poema lê-se: “Gerou-a o triunvirato, / Esse monstro d’ambição” (vv. 71-72); nestes versos, reaparece a figura do monstro associada à ausência da democracia. A percepção de que o passado glorioso cedeu o lugar a um presente corrupto é concretizada no exemplo de abnegação de Cincinato (Cap. 1, *supra*), que não aspirava a qualquer tipo de recompensa pelos serviços prestados ao estado: “Que as eras de Cincinato, / Essas eras já lá vão” (vv. 73-74).

Reafirma-se a chegada da ameaça vinda da Gália: persiste a alegoria que animaliza tudo o que se identifica com a perda da liberdade. Se Sula era comparado a um tigre, César é metaforicamente apelidado de leão, que, de atalaia, prepara o ataque a Itália (o animal predador, se se recordar a formulação prévia de “pátria inocente”, v. 56), depois da tomada de Arimino. Oliveira Martins (1987 II: 246) observa que Catão, “[d]esde o dia em que, à entrada de César em Arimino, fugira para o campo de Pompeio (...) nunca mais cortou os cabelos, nem a barba”, tornando-se por isso uma “imagem anacrónica da Roma antiga, [que] morrera havia muito com ela”. Esta ideia alimenta a noção de que Catão estava consciente de que as suas acções seriam em vão, conforme o poema de Soares de Passos tem vindo a certificar. A aproximação do “animal” de Roma é dada pela identificação topográfica das batalhas que Júlio César foi vencendo (essa nomeação determina também a cronologia da história narrada) (vv. 75-80):

D’olhos fitos sobre a Itália
Eis desce o leão de Gália,
E Arimino já tomou.
É César! ei-lo que assoma:
Abre-lhe as portas, ó Roma,
Que às tuas portas chegou!

A ironia amarga volta no verso 79: é a expressão de desistência, ao mesmo tempo que ecoa a conhecida expressão *Hannibal ad portas*. Se do passado de Roma também faz parte a resis-

tência a um inimigo estrangeiro, o presente exige uma luta fratricida. Os versos seguintes celebram as vitórias de César na Hispânia (“Ei-lo parte, e já na Espanha, / Os três legados vencer!”, vv. 81-82), tendo sido apenas derrotado em Dirráquio, onde “lhe ganha / A espada do grão Pompeu” (vv. 83-84).

Esta enumeração de batalhas conhece um rescaldo fúnebre pela contagem dos mortos (“Os mortos jazem aos centos: / Sobre os seus restos sangrentos”, vv. 85-86). No entanto, apenas um indivíduo sobressai pela profundidade psicológica que lhe é atribuída; se “chora” e “deplora”, tem refinadas as capacidades humanas mais características. Trata-se, evidentemente, do herói que dá nome ao poema (vv. 87-90):

Um homem chora: é Catão.
É ele que ali deplora
Essa guerra assoladora,
Guerra d’irmão contra irmão.

A guerra empreendida por César contra a República Romana é envilecida pela referência patética aos graus de parentesco (não necessariamente de consanguinidade) dos que nela tomam parte.

No poema continuam a acumular-se elementos que aprofundam a interioridade de Catão: ele tem um coração¹³⁰ com a capacidade de prever o fim da República e da liberdade (o que não quer dizer que desista da resistência). A conclusão de que “A liberdade expirava” (v. 91) apresenta-se, por conseguinte, em focalização interior da personagem: “O coração lho prediz. / Roma, a livre, Roma escrava / Ia dobrar a cerviz” (vv. 92-94). Agrupam-se em “Roma” duas polaridades antonímicas, pela oposição “livre”/“escrava”, ou seja, entre a democracia republicana e a tirania ditatorial. A derrota expressa-se pelo movimento de prostração, já antes sugerido pelo verbo “jazer” (v. 85), e agora reforçado por “dobrar”. A acrescentar a isso, “dobrar a cerviz” representa fundamentalmente a perda da dignidade por se tratar de uma alusão à anuência diante de um rei¹³¹. O mesmo será reafirmado nos versos “A liberdade baqueia / De Júlio César aos pés” (vv. 99-100) e “Tudo ante ele vacilante / Se prostra enfim” (vv. 113-114).

¹³⁰ Este órgão é, como lembram Chevalier e Gheerbrant (*Dic. Símb. s.u.* “Coração”), o centro de um indivíduo, a que se associam ideias de sentimento e intuição. Julgo pertinente a associação deste órgão ao conhecimento (que em português se estabelece com a expressão “saber de cor”), uma vez que o verso “O coração lho prediz” cruza a percepção que Catão tem dos acontecimentos em termos concretos (as forças de resistência a César começavam a vacilar) com a capacidade de adivinhação (alegorizando a tirania enquanto monstro invencível).

¹³¹ Por curiosidade, recorde-se que esta é a origem da atribuição, por parte dos liberais, do nome “corcunda” aos partidários de D. Miguel.

Reassumindo a inteligência dos acontecimentos, o sujeito poético declara que Catão “Não se enganou” (v. 95), e explica, com novo recurso a metáfora atmosférica (vv. 95-100):

lá troveja
O fragor d’alta peleja
Em Farsália inda uma vez;
Pompeu vacila e fraqueia;
A liberdade baqueia
De Júlio César aos pés.

Com a derrota de Pompeio¹³², a própria liberdade se prostra; antecipadamente dada como morta, uma *correctio* refaz as conclusões, pois afinal Catão ainda vive (vv. 101-110):

Ei-la que expira, ei-la morta...
Oh que não! ressurge além!
Catão é vivo: que importa
Quanto César ganho tem?
De Farsália aos naufragantes
Sobre as areias distantes
Da Líbia surge um fanal:
São dele, dele as bandeiras
Juntando as rotas fileiras
Para um combate final.

A resistência desgastada (como sugerem “naufragantes” e o adjectivo em “rotas fileiras”) re-agrupa-se no deserto da Líbia (em Útica) dirigida por um “fanal”: e Catão surge de novo associado a uma metáfora de luz, agora a que guia navegantes durante a escuridão no meio da tempestade. Será sob o seu comando que se irá travar “um combate final”.

Começando a ficar cada vez mais isolado na luta contra César, Catão será, de facto, o último a perecer, depois de derrotados Juba e Cipião (vv. 111-114):

Mas César já corre ovante
Vence Juba e Cipião;
Tudo ante ele vacilante
Se prostra enfim: maldição!

À aproximação do fim, César continua a ser uma força imparável e irreprimível como o destino; a sua vitória é simultaneamente derrota e morte — da liberdade, dos seus defensores e de Catão (vv. 115-120):

¹³² Na história da guerra civil, Pompeio conseguirá fugir para o Egipto, onde, capturado, será decapitado (a sua cabeça virá a ser, mais tarde, entregue a Júlio César) por aqueles que haviam sido seus amigos (Plu. *Pomp.* 80.1 e 80.5). Ainda sobre Pompeio, v. Cap. 1, Sec. II.

Não tarda a hora funesta:
De liberdade só resta
Dentro d'Útica um fulgor.
Inda Catão lá impera:
É lá que o vencido espera
As iras do vencedor.

Contrariamente à tendência anteriormente assinalada, Catão não se verga a César. A atitude de orgulho estóico e a recusa em prestar vassalagem caracterizam a espera de Catão (vv. 121-127):

Que venha, que ao seu aceno
Curvado não há-de ver
Aquele rosto sereno,
Que nunca soube tremer.
Caminha, César altivo,
E acharás em teu cativo,
Em vez de preito, o desdém!

A atitude agressiva e dinâmica de César — que corre (vv. 111 e 128), vem (v. 121), caminha (v. 125) — contrasta com a imobilidade de Catão (que o espera, v. 119, e que pára para meditar, v. 136). As diferenças acentuam-se na caracterização das personagens — enquanto com César, vencedor, se relacionam a altivez (v. 125) e a ira (v. 120), Catão exibe uma moralidade inabalável, potenciando a lição moral que o vencedor pode aprender com o vencido: “Sabes vencer, porém corre, / Vem saber como se morre, / Aprende a morrer também!” (vv. 128-130). Assim, a “rosto sereno” (v. 123) acrescenta-se “rosto sossegado” (v. 133), concretizando fisicamente os ideais estóicos que entendiam a vida como um indiferente. De facto, ter de se entregar à morte para assegurar a virtude é um desígnio superior, que o eleva acima do homem comum.

Como forma de despedida, o sujeito poético dirige-se a Catão, revelando a sua admiração pela coragem com que se prepara para a morte (vv. 131-134):

Catão, Catão, eis chegado
O momento de partir!
Com que rosto sossegado
Te vejo à morte sorrir!

Como Agostinho de Macedo havia sublinhado, um dos relatos mais pormenorizados da morte de Catão é feito por Séneca, que a descreve a Lucílio com bastante nitidez. O filósofo-

fo estóico, “quási um padre da Igreja” (Castilho 1841: 289) pela proximidade dos valores cristãos do principal teorizador desta doutrina em Roma, informa que o uticense passou a última noite *Platonis librum legentem posito ad caput gladio*¹³³, numa evidente alusão ao *Fédon*, diálogo onde, como atrás se resumiu, se contam os últimos momentos de vida e discussão de Sócrates com os seus discípulos sobre a imortalidade da alma (Cap. 2, *supra*). Por seu lado, apesar de Garrett não referir as *Cartas a Lucílio* nas notas a *Catão*¹³⁴, na cena 2 do Acto V da tragédia o herói apostrofa o filósofo grego: “Consolaste-me, Sócrates: não morre / Com este corpo o espírito que o anima. / Já me não prendem dúvidas; fujam os / Do vil cárcere: a morte só é termo / Da vida, — da existência não...” (Garrett 1845b: 180). Na nota A deste acto, o autor faz saber: “Catão, antes de se apunhalar, leu o diálogo de Platão sobre a imortalidade da alma, para se confortar com a doutrina consoladora do filósofo pagão que mais se aproximou do Cristianismo, e certo, um dos que mais preparou os ânimos para as sublimes verdades do Evangelho” (Garrett 1845b: 252).

Ao que tudo indica, Catão estaria, pois, a ler o *Fédon*, obra que, de acordo com Séneca, cumpre, juntamente com o gládio, a função de preparar a libertação da alma (espírito) do seu corpo (matéria): *Duo haec in rebus extremis instrumenta prospexerat, alterum ut uellet mori, alterum ut posset*¹³⁵. Ao requerer estas duas ferramentas, a morte de Catão sintetiza a associação do querer com o poder, aspectos modais que a frase de Séneca deixa realçados pelo uso dos conjuntivos e da estrutura paralela dos enunciados. No poema de Soares de Passos, ecoa a ideia de libertação na morte, até porque Catão é antonomásia de liberdade: “Cra-vando no seio a espada, / Partiste d’alma os grilhões” (vv. 146-147). O poeta condensará do seguinte modo esta acção: “Antes do golpe supremo / Tu paras inda no extremo / A meditar com Platão” (vv. 135-137). Se “meditar” implica uma realização interior, pela etimologia que encerra (*meditor* é um verbo depoente, frequentativo de *medeor*, “cuidar, tomar conta”), é preciso notar que a acção de “meditar, reflectir, pensar; preparar” é feita em proveito do sujeito, tal como o movimento de fechamento do sujeito em si mesmo demonstra. Catão encon-

¹³³ Sen. *Ep.* 24.6. Trad. Campos in Séneca (2009: *ad loc.*): “a ler um texto de Platão com a espada à cabeceira do leito”. Cf. Plutarco *Cat. Mi.* 68.3.

¹³⁴ Aliás, as referências de Garrett a Séneca, no “Prefácio da Primeira Edição”, são pouco elogiosas e dizem apenas respeito às tragédias.

¹³⁵ Sen. *Ep.* 24.6. Trad. Campos in Séneca (2009: *ad loc.*): “precavera-se com estes dois instrumentos: o primeiro garantia-lhe a vontade, o segundo a possibilidade de morrer”. Na *História da República Romana*, Oliveira Martins (1987 II: 248) apresentará uma comovente narrativa da última noite de Catão. Sobre a leitura de Platão, o historiador português escreve: “Catão encerrou-se no seu quarto, tirou da capsula o rolo do *Fédon* de Platão — a *Imitação* dos antigos — e estendeu o pergaminho sobre o leito, lendo sossegadamente. (...) Sozinho, quieto, senhor de si, Catão leu duas vezes ainda o *Fédon* com a espada ao lado do pergaminho aberto; depois dormiu sossegadamente”. O historiador refere-se à obra devocional *De Imitatione Christi* (*A Imitação de Cristo*), de Thomas a Kempis (Thomas von Kempen, 1380-1471), escrita no primeiro quartel do séc. XV.

tra-se, efectivamente, sozinho e a leitura do *Fédon* serve para estimular a coragem: trata-se da *meditatio mortis* de natureza estóica.

Nesta sequência, um símile com o reino animal desperta a noção de controlo do momento. Todavia, contrariamente às alegorias anteriores sobre a tirania, o animal que serve de termo de comparação é a águia (v. 138), com a qual se viu (Cap. 5, Sec. III) estar simbolicamente relacionado o mais alto poder, divino ou político (vv. 138-150):

Assim a águia alterosa
D'alta penha cavernosa
Mede sublime a amplidão.

E depois assim como ela,
Das nuvens rompendo o véu,
Adeja sobre a procela,
Deixa a terra, e busca o céu:
Tal coa dextra sempre ousada
Cravando no seio a espada,
Partiste d'alma os grilhões;
E dentre os vaivéns da sorte
Voaste, calcando a morte,
Às etéreas regiões.

Na estrofe que se inicia no verso 141, reafirma-se a comparação com a águia, mas com um reajuste do significado e do movimento (da contemplação da amplidão sublime passa-se à descolagem em direcção ao céu). O verso “dentre os vaivéns da sorte” (v. 148) repercute os sucessos que envolveram o golpe da espada (e não do punhal traidor, como o de Catilina). É Séneca que conta: *Impressit deinde mortiferum corpori uulnus; quo obligato a medicis cum minus sanguinis haberet, minus uirium, animi idem, iam non tantum Caesari sed sibi iratus nudas in uulnus manus egit et generosum illum contemptoremque omnis potentiae spiritum non emisit sed eiecit*¹³⁶. Oliveira Martins (1987 II: 248) retratará a cena com cores mais carregadas:

[Catão] encostou a espada contra o leito e deitou-se de bruços sobre o ferro libertador.

Não morreu logo. Com a espada cravada no ventre caiu jorrando sangue. Os intestinos saíam-lhe da ferida aberta, e por terra, com um olhar de uma beatitude extrema, vivo ainda mas sem fala, jazia num charco de sangue quando os amigos chegaram

¹³⁶ Sen. *Ep.* 24.8. Trad. Campos in Séneca (2009: *ad loc.*): “Desferiu depois em si mesmo um golpe mortal; os médicos ligaram-lhe a ferida, mas Catão, perdendo sangue, perdendo as forças mas guardando a mesma energia de ânimo, mais irado já consigo do que com César, levou à ferida as mãos nuas e, mais do que abrir-lhe caminho, expulsou de si a sua alma nobilíssima, que tanto desprezo sentia por toda e qualquer forma de poder!” É uma morte estóica, justa apenas quando resta ao *sapiens* terminar a vida para manter a dignidade: no tempo de Nero foi assim que Trásea Peto se suicidou (Tac. *Ann.* 16.34-35; Pimentel 2004), tal como Séneca fizera (Tac. *Ann.* 15.60-63), à semelhança de Sócrates (Cap. 2, Sec. IV).

com um médico para coser a ferida. Os olhos de Catão fuzilaram e deitando as mãos ao ventre, segurando com força os dois lados da chaga, abriu-a, rasgou-a, mostrando a nu as entranhas. Assim morreu. César podia agora levar-lhe o cadáver — a alma não.

Em qualquer destas versões, a morte de Catão é apoteótica, libertadora da alma, garantia do céu e resgate do esquecimento (“calcando a morte”, v. 149).

Movimentos de ascensão e queda confirmarão, ao aproximar-se o fim do poema de Passos, as isotopias anteriormente identificadas: o vencedor (César) sobe e a vencida (Roma) cai. Esta ideia de que quem foi derrotada foi a própria Cidade faz sobrepor num único significado significantes como Roma, liberdade, Catão. Com efeito, das ocorrências do verbo “expirar” neste poema, duas dizem respeito a Catão (vv. 20 e 155) e as outras duas à liberdade (vv. 91 e 101); quanto ao verbo “voar”, no verso 149, era aplicado a Catão e no verso 157 é a liberdade que voa, com o pormenor de ter sido exalada pelo próprio herói, a significar que ele respirava liberdade. E, afinal, a morte de um é a morte de outra (vv. 151-157):

César vence, e ao Capitólio
Lá sobe triunfador;
Roma cai do altivo sólio,
Rojando aos pés dum senhor.
Catão, o livre, expirara...
No suspiro que exalara
A liberdade voou.

A consequência é a total ausência de luz, como se compreende pela adjectivação de “império” (vv. 158-160): “Começava o negro império / Que um Calígula, um Tibério, / Um Nero, monstro, gerou”. A designação de nomes dos imperadores que mais negativamente marcaram o principado romano serve para exemplificar e reforçar a figuração da tirania enquanto irracionalidade própria de monstros, como foi notado (Cap. 6, *infra*). Na última estrofe do poema de Soares de Passos, encontra-se um elemento relevante para assegurar a excepcionalidade de Catão: a natureza vai prestar-lhe culto (vv. 161-170):

Ele entanto, sepultado
Nas praias junto do mar,
Lá dormia descansado
Sob a lájea tumular.
Ali a queixosa vaga
Vinha, rolando na plaga,
Beijar do livre a mansão;
E inda falar com saudade,
Da pátria, da liberdade,
À estátua de Catão.

Apesar do eufemismo da expressão “dormia descansado”, certo é que liberdade, pátria e Catão deixaram de existir. É o nome “saudade” que o garante, pois só se fala com saudade daquilo que desapareceu e cuja ausência é notada. Tácito questionava-se: *quotus quisque reliquus qui rem publicam uidisset?*¹³⁷; no poema de Soares de Passos, só “a queixosa vaga” parece sentir a sua falta. A estátua (ou seja, o monumento, aquilo que fica para a posteridade a recordar uma representação de Catão) assegura a sua sobrevivência além da vida.

Importa salientar finalmente que, na morte de Catão, não se pode ver qualquer tipo de incompatibilidade com a moral do Cristianismo romântico porque aquele nunca conheceu os dogmas da Igreja. Essa é outra das vantagens na utilização posterior de figuras historicamente muito marcadas por uma longa tradição. Além disso, a sua morte serviu para garantir a integridade da virtude e da ética estoicas. Foi isto que Soares de Passos transmitiu em “Catão”, e que Andrée Crabbé Rocha (1954: 106) terá ignorado ao afirmar sobre a personagem da tragédia de Garrett: “O carácter de Catão, já hirto de história, permitia ao dramaturgo pouca fantasia. Fez dele o símbolo do político inteligente e frio, submetido à honra”.

O poema “Catão” constrói, deste modo, sentidos específicos e coerentes a partir da sobreposição semântica de elementos atmosféricos, animais ou políticos, que vão saturando uma mensagem em favor de um ideal de liberdade, fazendo confluir em Catão as qualidades éticas e morais de um cidadão exemplar. Se, como sentenciou Lucano¹³⁸ — em verso que Alphonse de Lamartine citará ainda em 1848 (Celenza 2010: 181) —, *uictrix causa deis placuit*

¹³⁷ Tac. *Ann.* 1.3: “Quantos restavam daqueles que tivessem visto a República?”

¹³⁸ Apesar da importância que o *Bellum Civile* ou *Farsália* teve na configuração heróica de Catão, esta obra não conheceu, desde o fim do século XVIII até ao século XX, assinalável recepção em Portugal. Pela quantidade dos manuscritos que existem (cerca de 300, caso muito raro na transmissão textual dos autores clássicos), das edições que teve desde a *editio princeps* de 1469, e do número de traduções a que foi submetido (sobretudo nos séculos XVII e XVIII), o silêncio português sobre Lucano é surpreendente. O próprio Almeida Garrett não refere a *Farsália* com particular entusiasmo nas notas a *Catão*, limitando-se aí a uma remissão para o poema, de que se serve unicamente como fonte histórica. A par destas breves menções, é de assinalar que o autor se encontra ausente da selecta por onde se estudava latim. No prólogo, a *Selecta Latini Sermonis Exemplaria...* anuncia: “se não tirámos nada de Lucano, Estácio, Claudiano, Sílio Itálico e outros, foi porque nos quisemos ocupar somente com o melhor que há na poesia latina” (sobre esta obra, cf. Lemos 1998: 219 e Cap. 3, Sec. II). Bluteau (vol. I: s/p) afirma: “Na Farsália, que ele escreveu, se vê muito engenho, mas método nenhum, porque nele não observa regra alguma da Arte Poética, e a dita obra antes parece História em verso, e este metafórico, e empolado, que Poema Épico”. Simultaneamente, Lucano nunca foi traduzido na íntegra para português (recorde-se, ainda assim, que o DBP VII: 381 afirma que Manuel António de Vasconcelos deixou uma versão “inédita e talvez hoje perdida” do poema), encontrando-se apenas versões parcelares, como a de Bocage (extracto do livro III com o título “O Bosque de Marselha”: Bocage 1973: 372-374), a de Filinto Elísio (Livro I: Elísio 2001 XI: 57-68), ou a de José Feliciano de Castilho Barreto e Noronha. Sobre esta, o DBP (XII: 318) informa que, traduzidos por José Feliciano, os livros I, III e VI saíram “em jornais do Rio de Janeiro”, sem especificar quais. No *Arquivo Pitoresco* de 1864, encontra-se a versão do livro VII (n.ºs 25-29: pp. 198-200, 206-207, 214-216, 222-224 e 231-232). Em 1862, a *Revista Contemporânea de Portugal e Brasil* publicou, sob o título “César no Egipto” (tomo IV, 1864: 289-292 e 467-472), a tradução do livro X. Prieto (2006 *s.u.* “Lucano”) considera erradamente que esta tradução terá sido “provavelmente publicada em 1860”. Sobre o escritor latino, Braden (2010: 544) recorda: “Some Romantics treasured him — the poet Shelley includes him in *Adonais* (1821) in a list of admirable poets who died young — but for many he came to seem a poet of rhetorical excess and narrative inelegance”.

*sed uicta Catoni*¹³⁹, a figura do uticense revela que numa luta nem sempre são os vencedores que ganham, pois os actos de coragem e abnegação em prol da honra ou virtude inabaláveis atribuem-lhe maiores qualidades do que as que são associadas aos deuses. É por esse motivo que a Roma republicana consegue fornecer tantos exemplos para ensinar à posteridade o valor da verdadeira liberdade.

¹³⁹ Luc. 1.128. Trad. Elísio (2001: 64): “A vencedora causa aprouve aos Numes; / A vencida a Catão”.

Capítulo 4.

A SEDUÇÃO DE CLEÓPATRA¹⁴⁰

Textos de imprensa

O primeiro número da *Biblioteca Familiar e Recreativa*¹⁴¹ de 1841 apresentava uma estampa figurando Cleópatra “penetrada d’imensa dor pela perda de Marco António”, acompanhada, na rubrica “História”, de um breve texto a recordar que o mesmo periódico havia já publicado, em 1839, uma notícia biográfica da rainha do Egipto, “uma das mais belas e interessantes Princesas do mundo; e em todas as acções da sua vida feliz mostrou, que se não faltava a ambição, também na desgraça não lhe faltava a coragem, porque morreu com valor”, “mulher célebre, cujas fortunas e desgraças estiveram ligadas com uma das épocas mais notáveis da história de Roma”. De facto, em 1839, a *Biblioteca Familiar e Recreativa* dera a lume uma “Biografia” de “Cleópatra, rainha do Egipto”. Os episódios narrados vão testemunhar em favor da afirmação das qualidades de sedução, de modo que até a brevemente referida batalha de Áccio se transforma num pormenor circunstancial.

No dia 1 de Julho de 1854, era publicado pela primeira vez *O Leiriense*, jornal que contava entre os seus fundadores António Xavier Rodrigues Cordeiro (1819-1896), autor de crónicas históricas que assinalavam datas importantes: “revendo as efemérides dos acontecimentos históricos escolhia, para tratar sob o título de *Crónica*, o facto cujo aniversário coincidissem no dia em que o jornal devia sair” (Cordeiro 1889b: ix). Desses breves ensaios, aqueles que versavam sobre a história nacional seriam reunidos trinta e seis anos depois¹⁴² no volume *Serões de História*; os de história estrangeira foram publicados em *Leituras ao Serão* (Cordeiro 1903: 19-28). É neste último que se encontra um texto comemorativo da Batalha de Áccio, publicado originalmente no dia 2 de Setembro de 1854 (*O Leiriense*, n.º 19, pp. 3-4).

Não se pode dizer que as informações aí prestadas sejam de algum modo reveladoras ou decorrentes de uma prolongada investigação histórica¹⁴³, uma vez que Rodrigues Cordeiro

¹⁴⁰ Desenvolvem-se neste capítulo informações publicadas em Nobre (2012c), onde se lê uma primeira versão do estudo sobre Cleópatra, investigação que aqui se apresenta bastante melhorada.

¹⁴¹ A *Biblioteca Familiar e Recreativa* foi redigida por Cláudio Lagrange Monteiro de Barbuda (1803-1845), de acordo com o DBP (II: 78), pelo que a ele serão atribuídos os textos analisados, com as referências Barbuda (1839) e Barbuda (1841).

¹⁴² O autor explica que “[s]e nove anos são bastantes, trinta e seis são de sobejo para emendas e correcções, e por consequência tive tempo bastante para seguir à risca o conselho do mestre. Trinta e seis anos são o quádruplo do tempo que Horácio aconselhava aos Pisões para a correcção duma obra literária — fechando-a numa gaveta antes d’aparecer a lume” (Cordeiro 1889b: ix-x). A alusão a Horácio remete para *Ars* 388-390: *nonumque prematur in annum / membranais intus positus; delere licebit / quod non edideris; nescit uox missa reuerti* (trad. Fernandes in Horácio 2012: *ad loc.*: “que em rolos de pergaminho ela [a obra] repouse durante nove anos, pois o que não for a lume é ainda susceptível de correcção, mas a palavra lançada já não pode voltar”).

¹⁴³ Ausência que também se percebe nos textos da *Biblioteca Familiar e Recreativa*.

pouco mais faz do que glosar o texto de Plutarco sobre a *Vida de António*¹⁴⁴, resumindo-o significativamente¹⁴⁵. Importa realçar desse resumo o tipo de informação omitida ou laconicamente apresentada: pormenores de viagens, estratégias e campanhas militares, relações de Marco António com Octaviano, por exemplo, estão praticamente ausentes de um artigo de divulgação que pretendia assinalar o aniversário da batalha de Áccio. Pela eliminação destes dados, ganha relevo a história amorosa entre Marco António e Cleópatra (também evidente no relato de Plutarco). A chave de leitura do texto acaba, assim, por ser dada no significativo subtítulo: “O Que Pode uma Mulher”.

Comum aos textos portugueses e à sua fonte antiga, Plutarco¹⁴⁶, é a perfídia de Cleópatra, que atraiu Marco António por meio de artifícios e sedução. Aliás, tanto o historiador de Queroneia como Rodrigues Cordeiro declaram que Cleópatra era mais velha¹⁴⁷ e mais feia¹⁴⁸ do que Octávia, a esposa de Marco António depois da morte de Fúlvia, e que ele foi seduzido pela eloquência e olhar da egípcia, que fingia lágrimas de saudade. O general é diversas vezes referido como escravo, dominado pelos prazeres, prestando mesmo culto a Cleópatra, sob o disfarce de Vénus (Plu. *Ant.* 26; Cordeiro 1903: 20), “mulher, que lhe soprava a ambição, para o fazer senhor do mundo” (Cordeiro 1903: 22). A pouco e pouco, ela tornou-se a “rainha do coração” de Marco António (Cordeiro 1903: 23).

Deve ainda notar-se que os textos portugueses acrescentaram aos luxos, que também caracterizam Cleópatra em Plutarco, algumas referências a um desregramento sexual em relação ao qual o historiador grego é omissivo. Tanto em Plutarco como em Rodrigues Cordeiro, os amantes viviam uma “vida inimitável”¹⁴⁹, mas só o poeta refere insistentemente “orgias dos banquetes”, “vida de perdição e delícias” (Cordeiro 1903: 21), “dias d’embriaguez em que duma loucura se caminhava para outra”, “vida delirante dos festins” ou “delirantes prazeres” (Cordeiro 1903: 24 e 27). A *Biblioteca Familiar e Recreativa* (1839: 113), por seu lado, menciona: “Esquecendo tudo o que prometera a Octávio, tudo que devia a sua esposa, Marco António se entregou de novo à devassidão, e aos caprichos de Cleópatra”. Na verdade, os banquetes que os juntavam, caracterizados pela extravagância, deram início a uma relação

¹⁴⁴ Utilizo a edição de Pelling (Plutarch 1999).

¹⁴⁵ Outra importante fonte literária sobre Cleópatra seria o poema de Lucano, *Guerra Civil*, pouco apreciado no século XIX (supra, Cap. 3).

¹⁴⁶ Como fonte, Barbuda (1839: 114) nomeia Plutarco, que cita, ao reproduzir as palavras que Cleópatra terá dirigido ao falecido Marco António.

¹⁴⁷ Na *Biblioteca Familiar e Recreativa* (Barbuda 1841: 3), salienta-se a diferença de idades entre os amantes e não entre Cleópatra e Octávia: “Passou a ser a amante, bem que mais adiantada em anos, do apaixonadíssimo António, de quem fez a desgraça”.

¹⁴⁸ Barbuda (1839: 113) declara: “Cleópatra não era dotada de uma rara beleza; mas seu espírito, e sua graça espalhavam tantos atractivos, na sua figura, que era difícil resistir-lhe”.

¹⁴⁹ Ἀμμητοβίον em Plu. *Ant.* 71; Cordeiro (1903: 21 e 24).

amorosa. O texto de Cláudio Barbuda (1839: 113) insistirá que António, tendo sido “em pouco tempo, seduzido por tantos atractivos, sua paixão por Cleópatra foi muito mais violenta que a de César, e causou a sua ruína”, reiterando que “seguiu a Rainha do Egipto, onde passaram o Inverno em festins; mas obrigado a passar de novo à Itália, reconciliou-se com Octávio, e desposou Octávia sem cessar de amar Cleópatra”. As acções de Marco António começam então a ser condicionadas pelos seus sentimentos por Cleópatra, realçando-se a responsabilidade da rainha do Egipto na derrota em Áccio, a começar pela ideia de empreender uma batalha naval, e não em terra, para a qual os legionários estavam treinados: “Cleópatra assim o queria, e ele já não era senão escravo daquela vontade”¹⁵⁰.

Elimina-se, na versão de Rodrigues Cordeiro, a autoria da falsa notícia de que ela tinha morrido depois da fuga de Áccio. Diz a *Biblioteca Familiar e Recreativa* (Barbuda 1839: 113) que Cleópatra “fez espalhar o boato da sua morte”, provocando uma dor “tão excessiva” a Marco António “que este se apunhalou”. Rodrigues Cordeiro (1903: 27), em cujo texto se vão acumulando indícios da ruína próxima de um romano vitorioso, afirma que ele “caiu atravessado pela própria espada”. Todavia, de acordo com Plutarco, ouvindo que a amante estava morta, Marco António pede que o matem.

Um elemento fundamental para a mitificação de Cleópatra nas artes¹⁵¹ tem que ver com a forma como procurou a morte. Plutarco (*Ant.* 86) menciona três versões possíveis. A primeira sustenta que ela morreu picada por uma serpente deixada no cesto de figos que um camponês havia oferecido à rainha. Ao descobri-la escondida no meio das folhas de figueira, segundo indicações dadas pela própria, Cleópatra terá afirmado ἐνταῦθ’ ἦν ἄρα τοῦτο¹⁵², estendendo o braço à picada da serpente. Esclarece o historiador de Queroneia que foi esta a versão a que Octaviano deu crédito, uma vez que no cortejo fúnebre a estátua que representava Cleópatra tinha uma cobra agarrada ao braço. Continua Plutarco (86.3) que outros afirmaram que a áspide estava num vaso, e que foi depois de provocada pela rainha do Egipto com um estilete que a mordeu. Uma terceira versão (Plu. *Ant.* 86.4) negava a existência da serpente, garantindo que Cleópatra tinha escondido no cabelo uma navalha em cujo interior estava o veneno. Sublinhe-se, finalmente, que apesar de a morte da rainha do Egipto decorrer numa

¹⁵⁰ Cordeiro (1903: 25). Barbuda (1839: 113) é bastante mais sintético: “Na batalha d’Áccio, o terror se apoderou de tal forma de sua alma que, no meio do combate, ela fez virar de bordo o seu navio, e as sessenta galeras Egípcias, postadas em linha, imitaram o movimento da sua. A esta vista, António, perturbado, não pôde abster-se de seguir Cleópatra, e de subir a bordo do navio que a conduzia. A vergonha, e o sentimento de uma tão desairosa retirada penetrou em seu coração; mas apenas chegado a Alexandria, mergulhou-se de novo nas delícias, que Cleópatra não cessava de preparar-lhe”.

¹⁵¹ Um resumo da projecção da figura de Cleópatra na arte europeia encontra-se em Suzuki (2010).

¹⁵² Plu. *Ant.* 86.2: “Então isto estava aqui!”

atmosfera de mistério, proporcionada pelo facto de o acontecimento ter ocorrido à porta fechada, nunca está em dúvida ter-se tratado de um suicídio.

As incertezas confessadas por Plutarco¹⁵³ não as terão as artes ocidentais: nem Rodrigues Cordeiro (que afirma que a morte foi provocada “por uma serpente venenosa”, p. 28), nem pintores do século XIX revelam divergências na representação da cena da morte de Cleópatra, pela recorrência da figuração da serpente, muitas vezes dissimulada, insinuante junto ao corpo da rainha (por exemplo, Delacroix, “Cleópatra e o Camponês”, de 1838). Na pintura portuguesa, podem referir-se cenas da morte de Cleópatra, representando a serpente, num quadro anónimo do século XVII¹⁵⁴ e, do século XVIII, um desenho de Vieira Portuense¹⁵⁵; os estudos para a “Morte de Cleópatra”, de Domingos Sequeira¹⁵⁶, apresentam figuras femininas prostradas, não retratando qualquer serpente. Sobre estes estudos, Dalila Rodrigues (2011: 110) salienta, entre outras características, o “naturalismo classicizante” e “o sentimento de trágica melancolia, a sensibilidade romântica que invade a imagem”.

Muito provavelmente esse consenso dever-se-á à versão dramática de Shakespeare, em cuja peça *António e Cleópatra*¹⁵⁷, a rainha, depois de receber o camponês, se dirige “à áspide que aplica ao seio” nos seguintes termos: “Vamos, mortífera criatura, / Com teu dente penetrante, desfaz já / O nó intrincado desta vida” (Shakespeare 1970: 243). A serpente, se relaciona simbolicamente Cleópatra com a Medusa (como a desenhou Miguel Ângelo em 1534) ou Eva, é também o animal que produz o veneno, a arma letal da mulher, em oposição ao punhal que a mão do homem segura, para matar ou para se suicidar.

Das transformações da História que se verificam nos textos da *Biblioteca Familiar e Recreativa* e de Rodrigues Cordeiro, resulta uma imagem já moldada a partir de outros testemunhos da tradição romana — imagem a que não serão estranhos factores políticos decorrentes de uma agressiva campanha cultural de Augusto em relação aos seus inimigos. De facto, Propércio fala de Cleópatra como *famulos inter femina trita suos*¹⁵⁸, enquanto Virgílio, na descrição do escudo de Eneias, a coloca ao lado de Marco António, *ope barbarica uariisque*

¹⁵³ A *Biblioteca Familiar e Recreativa* (1839: 114) abrevia para duas: “Cleópatra achou meio de mandar trazer flores, debaixo das quais um áspide estava oculto, e a mordedura deste réptil a livrou da vida, e do ultraje que lhe preparava o orgulho de Octávio”. Neste lugar, em nota de rodapé, acrescenta: “Outros AA. são d’opinião que ela, apesar do muito que a vigiavam, conseguira tomar veneno”.

¹⁵⁴ Museu dos Biscainhos, Braga, inv. n.º 117MB.

¹⁵⁵ Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, inv. n.º 817/48 Des.

¹⁵⁶ Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, inv. n.º 742 Des, e Museu de Grão Vasco, Viseu, inv. n.º 1524; D17.

¹⁵⁷ Obra póstuma publicada em 1623, mas mencionada “no Registo dos Livreiros” desde 20 de Maio de 1608, segundo Valadas (1970: 10).

¹⁵⁸ 3.11.30. Trad. Alberto in Propércio (2002: *ad loc.*): “mulher gasta pela devassidão com os próprios servos”.

(...) *armis*¹⁵⁹, denominando-a esposa do general romano: ambos representando a barbárie enquanto Octaviano personifica a civilização. Horácio comemorará a vitória de Roma sobre Cleópatra no conhecido epinício cujo *incipit* é *Nunc est bibendum*: o motivo da celebração é a derrota de uma *regina* que preparava *Capitolio* / (...) *dementis ruinas / funus et imperio*¹⁶⁰, especificando o auxílio de homens dementes (*contaminato cum grege turpium / morbo uiro-rum*¹⁶¹), o poeta menciona a sua fuga (comparada a uma lebre perseguida por um feroz caçador, Augusto), sendo de sublinhar a descrição da morte de Cleópatra, que enfrentou o fim da vida sem medo feminino (v. 22) e com coragem:

*ausa et iacentem uisere regiam
uoltu sereno, fortis et asperas
tractare serpentes, ut atrum
corpore conbiberet uenenum,*

*deliberata morte ferocior:
saeuis Liburnis scilicet inuidens
priuata deduci superbo,
non humilis mulier, triumpho.*¹⁶²

Estes exemplos confirmam a ideia de que cada época plasma uma memória do passado em harmonia com as suas convicções políticas ou teorias artísticas; de Cleópatra VII Filopator, a posteridade guardou a imagem que a literatura e a pintura europeias se encarregaram de construir. Surpreende-se, por isso, na figuração de Cleópatra um processo de mitificação, que o exotismo oriental propiciava, na medida em que a distância entre Roma e o Egito, poderoso reino de costumes bem diversos do *mos maiorum* romano, alimentava a imaginação dos poetas e dos próprios historiadores. Com efeito, os Romanos acreditavam que o luxo e o excesso de riquezas incapacitavam a virilidade romana, pelo amolecimento do espírito que deles decorre, tópico quase constante em textos latinos desde os tempos das primeiras conquistas de territórios de influência oriental, com especial importância para as cidades de Taranto e Corinto. Reflexos dessa linha de pensamento encontram-se em Catão Censor, Salús-

¹⁵⁹ *A.* 8.685-713. Trad. Pereira (2010b: 191): “com bárbaros recursos e armas diversas”.

¹⁶⁰ *Carm.* 1.37.6-8. Trad. Falcão in Horácio (2008: *ad loc.*): “a louca ruína do Capitólio / e as exéquias do nosso poder”.

¹⁶¹ *Carm.* 1.37.9-10. Trad. Falcão in Horácio (2008: *ad loc.*): “com a ajuda de uma contaminada súcia de homens / depravados até à doença”.

¹⁶² *Carm.* 1.37.25-32. Trad. Falcão in Horácio (2008: *ad loc.*): “antes teve a bravura de ver com sereno gesto / seu palácio desmoronar-se, e corajosa pegar com as mãos / em ferozes serpentes, para que assim negro o veneno / penetrasse no seu corpo: // decidindo-se pela morte mais intrépida se tornou, / recusando-se certamente, mulher altiva, a ser levada, / já não mais rainha, pelos cruéis barcos liburnos / a um soberbo triunfo”.

tio, Tito Lívio, Horácio, Virgílio¹⁶³, Juvenal, prolongando-se até Tácito, pelo menos, e só para citar alguns dos principais autores que alertam, ou registam avisos, para os perigos do luxo. E mesmo o grego Plutarco refere que, na relação com Cleópatra, António se deixou efeminar (*Ant.* 53). Rodrigues Cordeiro (1903: 20), logo no início do seu artigo, vinca bem que os 26 anos de Cleópatra são a “idade em que as mulheres têm mais poder sobre nós [homens], mais encantos para nos subjugar o coração”, o que vai ao encontro de ideias algo retrógradas dos autores nomeados.

Luís Augusto Palmeirim

Contudo, apesar dos elementos românticos de que se reveste, pelo menos como configurados por António Xavier Rodrigues Cordeiro ou nos artigos da *Biblioteca Familiar e Recreativa*, a história de Cleópatra não encontra uma presença significativa em outros autores portugueses da segunda geração romântica¹⁶⁴. Ainda assim, Luís Augusto Palmeirim recolhe nas suas *Poesias* um poema sobre a rainha do Egipto. A imagem aí veiculada não desmente totalmente a tradição até aqui descrita. No entanto, no poema, escrito em redondilhas¹⁶⁵, a principal característica de Cleópatra é a sua beleza — “Dom funesto de beleza / Foi o dom que o céu te deu” (vv. 1-2) —, o que a inscreve num destino trágico. Ela não é a manipuladora que vimos em Plutarco e Rodrigues Cordeiro; em Palmeirim, Cleópatra tem as qualidades físicas para subjugar generais romanos, vencedores em batalha, mas vencidos no amor. Deste modo, aludindo a Júlio César, lê-se (vv. 3-10):

A teus pés curva a fereza
O vencedor de Pompeu.
Nas campinas da Farsália,
O herói de toda a Itália
Briga, luta, é vencedor;
Mas depois, preso em teus braços,
(...)
Esquece de Roma a dor

¹⁶³ Recorde-se principalmente a *Eneida*, onde “a riqueza do palácio de Dido, a tradicional riqueza oriental, contrária ao espírito romano, estabelece uma diferença fundamental, uma barreira intransponível entre os Tírios e os Troianos”, como adianta Cristina Santos Pinheiro (2010: 28), para quem “[a] aliança entre os dois povos é impossível e a relação de Dido e Eneias, que evoca a ligação funesta entre Cleópatra e Marco António, não pode ter futuro”.

¹⁶⁴ Como se percebeu da relação anteriormente feita, a pintura portuguesa de meados do século XIX também não apresenta obras com esta temática. Por outro lado, e como se verá, só no fim do século Cleópatra volta a ser tema de versos.

¹⁶⁵ Segundo Carvalho (1981: 51), nos “[v]ersos de número ímpar de sílabas” há um “predomínio de um ritmo cantante”, ou seja, “lírico”.

Uma vez morto o ditador, pela mão de Bruto, que segurava o punhal, símbolo que mencionei (no Cap. anterior) ser tipicamente masculino (vv. 41-44), seguem-se outros amantes: “nos braços / Tens de Roma os capitães! / Perdidos seguem os passos / De César, que preso tens” (vv. 31-34). Se antes se via uma referência à subjugação de César aos pés dela, sublinha-se agora o gesto de acolhimento nos braços, visto que a proximidade dos corpos propicia a sedução: e para esta linda Cleópatra é fundamental que os romanos a possam admirar e sentir de perto.

No mesmo sentido, o texto, que tematiza (na senda de Plutarco e outros testemunhos antigos) o amolecimento da valentia do homem perante a força da sedução de uma mulher, plasma na beleza de Cleópatra características divinas, sugeridas pelos versos em que se afirma que “Apenas César se pendee, / Marco António vem, e rende / Novo culto ao teu altar” (vv. 48-50; cf. 115-118). Todavia, tal como em relação ao amante anterior, “Marco António ali se fica, / Mais que vencido d’amor; / Pátria e glória sacrifica / Aos seus sonhos d’amador!” (vv. 81-84). Acresce que, no poema de Palmeirim, Cleópatra não é responsabilizada pela derrota em Áccio nem pela desdita de Marco António.

A sua linhagem e o poder da nação egípcia explicam os avisos do sujeito poético, em contraste com os bárbaros Gauleses: “Cautela, Roma, cautela! / Se a Gália treme de ti, / Uma rainha, que é bela, / De teus soldados sorri” (vv. 61-64); a imagem transmitida pelos versos 68-70 vai igualmente nesse sentido: “o crocodilo / Das frescas margens do Nilo / Não teme do Quirinal”; e ainda “aonde a rainha assoma / Não governa mais ninguém” (vv. 79-80). Cleópatra representa, assim, orgulhosamente, o poderoso e antigo Egipto, que não se iria submeter a uma Roma consumida pela perversão. De facto, como se tem assinalado, aos últimos tempos da República Romana associa-se a corrupção e degradação política, o que coincide com a dissolução moral. Esta relação, em que acreditavam os românticos, culminará, no século I a. C., na instauração de um regime político considerado opressor, caracterizado por práticas libertinas levadas a cabo pelos próprios imperadores, como Nero, que ficou conhecido por lhes juntar as perseguições aos cristãos (Cap. 6, *infra*).

A Cleópatra retratada por Palmeirim não é culpada pelo infortúnio dos seus amores, visto que, conforme sugeri, ao longo do poema se acumulam indícios funestos que a caracterizam como destinada para a desgraça, o que a torna vítima do destino: “Beleza mais do que funesta” (v. 45); “Que tão funestos amores, / Rainha, foram os teus! / De quem te rogou favores / Que fados foram os seus!” (vv. 111-114). E, de facto, depois de derrotado em Áccio, e na sequência do rumor de que Cleópatra estava morta, Marco António irá pôr “termo ao seu mal!” (v. 120). Assim, é pelo suicídio que ele decide morrer, mas, tal como documenta Plu-

tarco, junto de Cleópatra: “Ao pé da amante que morre, / Quis ao menos ir morrer; / (...) / Ainda a chegou a ver” (vv. 121-124). Considerando que a vida apaixonada que os amantes levaram faz parte do passado, o poema, sem pormenores que melhor contextualizem o momento, diz: “Abraçados como dantes, / Nesses felizes instantes / De ternura e de paixão; / Preferem ao ser cativos, / Morrerem juntos, altivos” (vv. 125-129).

Poema divagativo, reiterando algumas sugestões narrativas da história, o seu final mostra uma síntese da caracterização de Cleópatra, insistindo nas mesmas isotopias que foram antes realçadas (vv. 141-147):

Da Cleópatra, a formosa,
São cem mil as tradições;
Ora soberba, orgulhosa,
Ora a prender corações.
(...)
Teve a César por vassalo.
Teve reis escravos seus!

Eduardo Vidal e poetas finiseculares

Anos depois, Eduardo A. Vidal (1868: 43) recolhe nos seus *Cantos do Estio* um poema datado de 1860 cujo título, “Víbora d’Amor”, junta ao elemento mais conhecido da história mitificada da rainha do Egipto (a áspide) a presunção do seu comportamento licencioso. Sem qualquer sugestão narrativa, o poema apresenta-se como uma espécie de advertência epigramática dirigida a Cleópatra (com a curiosidade de lhe ser dedicado¹⁶⁶), admoestação reforçada pela brevidade da composição em duas quadras de versos hexassílabos (e polaridades contrárias): a primeira nega que a víbora tenha tido origem na natureza (“orvalhadas flores”), atribuindo o nascimento da serpente às “delícias / Dos teus fatais amores”:

Não! a danada víbora
Que envenenou teu seio,
Não foi colhida em meio
Das orvalhadas flores;

Nasceu-te, ó Cleópatra,
No inferno das carícias:
Colheste-a nas delícias
Dos teus fatais amores!

No Romantismo português não ocorrem outras referências a Cleópatra, figura históri-

¹⁶⁶ O poema tem como epígrafe um verso do poeta (condiscípulo de Flaubert) Louis Hyacinthe Bouilhet (1822-1869): “Cleópâtre! encor toi! voluptueux génie!”.

ca tornada mito literário a partir do fim do século XIX, como verificou Paula Morão, ao estudar textos da literatura portuguesa desde essa época até à geração de *Orpheu*. A ensaísta defende que Cleópatra e outras figuras da tradição clássica (como a Esfinge, Medusa, Medeia, Vénus, as Amazonas ou a Hidra de Lerna) representam um “enigma e potencial causa de morte violenta (...) do Outro masculino, que ameaçam e sobre o qual se abatem, quer sob a aparência tranquila da beleza e da inocência (...), quer no rosto da tentação, da sedução, do poder do corpo que anula a razão e expõe um sujeito em falha, vendo-se ao espelho quebrado de si mesmo e da sua fragilidade” (Morão 2001: 16-17).

De facto, como se viu nos textos analisados, a rainha do Egipto prefigurava já, em meados de Oitocentos, temáticas desenvolvidas por autores finisseculares e do primeiro quartel do século XX. Além do paradigma romântico da mulher que se perdeu por causa do sentimento ou da acção trágica do destino que lhe conferiu essas qualidades, Cleópatra pertencerá no fim-de-século ao conjunto de figuras femininas que tematizam o perverso na literatura ocidental¹⁶⁷, papel que lhe cabe pela síntese que a sua personalidade realiza (exotismo, erotismo, suicídio), a que não é alheia a tensão entre a sua condição feminina (beleza, sedução) e o poder e orgulho (características que, como se viu, lhe são atribuídas desde a Antiguidade).

¹⁶⁷ São de mencionar, entre outros: o soneto “Cleópatra” (1910), de Alberto Osório de Castro, incluído no volume de 1923 *O Sinal da Sombra* (pp. 11-12), onde um porta-estandarte lusitano comenta a experiência de ter sido visto por Cleópatra, a “Amiga dos Romanos”, comparada com Circe (“voz meiga de enganos”) e com as Sirenas, ela que o “enlaçou toda a noite ardorosa” numa nave de “música, luz, e âmbares” (“Seu sexo embalsamava a noite nua e suave”), acabando por matá-lo com uma punhalada dada pela “mão fina e enjoiada”; o soneto “Cleópatra”, última peça da “Trilogia das Princesas” na secção “Íbis” de *Mais Alto*, livro de Alfredo Guisado (publicado em 1917 com o pseudónimo de Pedro de Meneses, p. 55); o poema “Cleópatra”, de António Feijó (2004: 402-403). Na composição de Alfredo Guisado, Cleópatra é retratada de forma contemplativa, diante de um passado que “Tentava” despertar em vão (“os seus cabelos / Vinham prender-lhe os dedos”). A presença do espelho, “jóias caras” e a menção “serpentes raras” concretizam os tópicos da beleza, do luxo e da morte. Por seu lado, no poema de António Feijó, a representação da rainha do Egipto obedece a um quadro histórico específico da sua biografia, aquele em que, confundindo-se com Vénus, “surgiu, risonha e nua” a Marco António. A descrição denota luxo (“velas de brocado”, “remos de oiro”, “de marfim”), vindo a culminar nos atributos da sua sedução: “Diante do espelho, a reflectir, perscruta / Do seu corpo a beleza profana”.

Antiguidade

Dos textos de que Longino se serve para exemplificar o sublime, o único poema lírico que cita e comenta é de Safo, a propósito de quem afirma: “das suas consequências e da verdade toma as paixões que costumam suceder nas loucuras do amor. Mas em que nos faz ela conhecer a força do seu engenho? Em escolher sabiamente entre esses mesmos acidentes os mais excessivos e os mais intensos, e ligá-los bem entre si”¹⁶⁹. Cita depois a ode que é hoje o fragmento 31, traduzida parcialmente por Catulo, imitada por Lucrécio, Camões e Diogo Bernardes (Buescu 1984: 71-72n.). Sobre a composição, Longino interroga¹⁷⁰:

οὐ θαυμάζεις, ὥς ὑπὸ τὸ αὐτὸ τὴν ψυχὴν τὸ σῶμα τὰς ἀκοὰς τὴν γλῶσσαν τὰς ὄψεις τὴν χροάν, πάνθ' ὥς ἀλλότρια διοιχόμενα ἐπιζητεῖ καὶ καθ' ὑπεναντιώσεις ἅμα ψύχεται κἀεται, ἀλογιστεῖ φρονεῖ; ἢ γὰρ φοβεῖται ἢ παρ' ὀλίγον τέθνηκεν: ἵνα μὴ ἓν τι περὶ αὐτὴν πάθος φαίνεται, παθῶν δὲ σύνοδος. πάντα μὲν τοιαῦτα γίνεται περὶ τοὺς ἐρῶντας, ἢ λῆψις δ' ὥς ἔφην τῶν ἄκρων καὶ ἢ εἰς ταῦτ' συναίρεσις ἀπειργάσατο τὴν ἐξοχήν.

A divulgação da obra atribuída a Longino, onde se lêem tais elogios à poetisa de Lesbos¹⁷¹, terá certamente contribuído para a notoriedade de Safo na Europa moderna, proporcionando, mais tarde, de acordo com Williamson (2010: 859), “the increasing feminization of lyric in the 19th century”, uma vez que “the expressive theory of poetry developed by Longinus and continued in Romanticism gave new impetus to the fiction of Sappho as a passionate, and usually disappointed, lover”. Por conseguinte, poderá considerar-se que este interesse pela figura de Safo é um prolongamento do prestígio que a poetisa gozava entre os antigos, para quem ela era já considerada a décima musa (Pl. *Epigr.* 9.506¹⁷²) e a Poetisa (enquanto Home-

¹⁶⁸ Desenvolvem-se neste capítulo informações publicadas em Nobre (2012a), onde se lê uma primeira versão do estudo sobre Safo, investigação que aqui se apresenta aumentada e bastante melhorada.

¹⁶⁹ Longin. 10; trad. Oliveira in Longino (1984: *ad loc.*).

¹⁷⁰ Longin. 10; trad. Oliveira in Longino (1984: *ad loc.*): “Não admiras como para um mesmo sujeito [Safo] busca a alma, o corpo, os ouvidos, a língua, os olhos, a cor e tudo, como se fossem pessoas diferentes e próximas a expirar, e como por movimentos contrários, ao mesmo tempo se gela, arde, enlouquece, toma acordo? Porque ou teme, ou quase morre, de maneira que não se lhe vê uma só paixão, mas um cúmulo e amontoamento de todas as paixões. Na verdade, assim tudo sucede nos que amam; mas a escolha dos grandes extremos e o saber ligá-los entre si para formar um só corpo, produziu tão excelente beleza”.

¹⁷¹ Ilha que deu sepultura à cabeça decepada e à lira de Orfeu, como lembra Lesky (1995: 155) e se lê em Ov. *Met.* 11.55-60.

¹⁷² Cf. edição de Beckby (1985: 312).

ro era o Poeta); além disso, juntamente com Alceu e Anacreonte, representava a poesia lírica monódica, por oposição ao lirismo coral¹⁷³ de Píndaro (Chagas 1867: 112; Williamson 2009).

Nos nossos dias, a “[p]rimeira autora da literatura europeia (...) representa para muitos helenistas a própria ideia da perfeição em verso” (Lourenço 2006: 33). De facto, segundo Frederico Lourenço (2006: 33), “[e]m nenhum autor grego encontramos uma alquimia tão milagrosa entre o som da poesia e a sugestão visual do respectivo significante. Só Virgílio, em Roma, atingiu perfeição comparável na arte de pintar com sons”. Se Safo é, como classifica ainda o mesmo crítico, a “[q]uinta-essência do registo lírico na Grécia” (Lourenço 2006: 33), a verdade é que a transmissão textual da poesia sáfica foi particularmente atribulada (Mora 1966: 219-227), o que justifica que tenham chegado até nós apenas escassos fragmentos. Este factor foi igualmente relevante para a interpretação que o Romantismo fez da autora (Williamson 2009: 355-356; cf. 364-365).

O tema amoroso e a formalidade da estrofe sáfica¹⁷⁴ (três hendecassílabos e um adónio¹⁷⁵) foram celebrados na Antiguidade por Teócrito, Catulo¹⁷⁶ e Horácio¹⁷⁷; todavia, ao lado deste ponto de vista literário, a fama de Safo deveu-se, sobretudo, a uma circunstância biográfica lendária, de difusão antiga. Albin Lesky (1995: 167) sintetiza a partir das fontes gregas a origem dessa lenda: “Menandro relata (...) que Safo armou ciladas ao orgulhoso Fáon e que, depois, teria sido a primeira a saltar de um rochedo elevado, para as profundidades. Com isso, faz-se referência ao cabo de Lêucade, no qual se achava um templo a Apolo”. O classicista austríaco esclarece que “este Fáon era originariamente um ser mítico. Há informações antigas (...) que o apresentam como um hábil barqueiro que fazia a ligação de Lesbos para terra firme, obtendo em especial o favor de Afrodite” (Lesky 1995: 167).

No entanto, a principal fonte de divulgação desta trágica história de Safo é sem dúvida a décima quinta epístola das *Heróides*, de Ovídio¹⁷⁸, obra em que, “[e]m certos casos, a heroína fala consigo própria e sobre si própria. Deste modo, o desenrolar da escrita apresenta

¹⁷³ Como o nome indica, a “lírica monódica” destinava-se a ser cantada por uma pessoa, enquanto a “lírica coral” era cantada por um coro.

¹⁷⁴ Como bem observou Almeida Garrett, Safo “[i]nventou uma medida de versos que tomou o seu nome e ainda hoje o conserva” (Ms. 127 do espólio, *apud* Ramalho 2000: 273-274). Deve notar-se, porém, que a estrofe sáfica não foi a única medida métrica usada pela poetisa.

¹⁷⁵ Isto é, um pé dáctilo e um espondeu.

¹⁷⁶ Basta lembrar que o pseudónimo da sua amada, Lésbia, é decalcado de Lesbos, de onde Safo era originária. Cf. Citroni (2006: 359-360).

¹⁷⁷ Na verdade, Conte (1999: 305) adianta que Safo “has left a smaller trace in Horace’s poetry” porque na ode 2.13, “[t]he shades seem to prefer Alcaeus as singer of the civil disturbances over Sappho and her passionate laments”. Ainda assim, refere o mesmo crítico, “[t]he poetess (...) only occasionally seems to have provided the starting point for Horace’s erotic verse. The ode on jealousy, already translated by Catullus, influenced 1.13 (...). By contrast, Roman elegiac poetry is more indebted to Sappho for its own representation of love.”

¹⁷⁸ Uso a edição de P. E. Knox (Ovid 2000).

os seus íntimos sentimentos, oscilações, pontos de vista e processos mentais, psicologicamente analisados com grande finura” (Citroni 2006: 590). Neste conjunto de cartas, a singularidade da poetisa de Lesbos pode ser verificada pelo facto de ser a única personalidade de existência histórica a figurar entre as grandes heroínas mitológicas¹⁷⁹. Nesta epístola, “Safo, símbolo da própria poesia do amor e do fulgor da paixão, é a protagonista da história de um amor não correspondido por Fáon, que a vai conduzir a um desesperado suicídio” (Citroni 2006: 589). O sujeito poético distingue a glória literária da sua condição feminina, a que faltam “encantos corporais” (*mihi formam natura negauit*¹⁸⁰); de acordo com Lesky (1995: 167), “[a] julgar pelas fontes, este era um elemento constante na sua biografia e que pode ser verdadeiro”.

É, novamente, uma tradução para uma língua moderna que vai desencadear uma série de consequências artísticas no imaginário ocidental. Michael Ferber (2010: 58) atribui à tradução desta epístola por Alexander Pope, em 1712, o incentivo à criação literária de vários poetas, mas sobretudo de poetisas (Williamson 2009: 361-362). Deste modo, pinturas¹⁸¹, óperas¹⁸², peças de teatro¹⁸³ e poemas e romances¹⁸⁴ projectam o nome de Safo e da sua biografia lendária em países como a Rússia, Itália, França, Alemanha, Inglaterra, Espanha e Portugal, num lapso cronológico que compreende praticamente um século, entre o fim de Setecentos¹⁸⁵ e os inícios do século XX¹⁸⁶. Esta riqueza artística comprova que, em literatura, mais importante do que a verdade factual, são as lendas que o imaginário cria em torno dos seus heróis.

¹⁷⁹ Tal circunstância, a que acresce uma transmissão textual separada das outras cartas, pode justificar que não se trate de um texto de Ovídio, ainda que actualmente a sua autenticidade não seja tão contestada (Knox 2000: 12-14).

¹⁸⁰ *Her.* 15.31: “a natureza negou-me a formosura”.

¹⁸¹ David, “Sappho and Phaon” (1809); “Sappho” (ou “Sappho and Alcaeus”), de Lawrence Alma-Tadema (1881). Mora (1966: 455-460) apresenta uma “Orientation Iconographique” da poetisa da Antiguidade à época contemporânea.

¹⁸² Pacini, *Saffo* (1840), representada em Lisboa (Mendonça 1860: 144-150); Gounod, *Sapho* (1851).

¹⁸³ Refiram-se apenas as peças de Madame de Staël (1811) e Grillparzer (1818).

¹⁸⁴ Madame de Staël, *Corinne ou l'Italie* (1807): a protagonista, cujo nome “evokes the ancient poet Corinna of Tanagra, said to be the teacher and rival of Pindar” (Ferber 2010: 60), é uma nova Safo. Na poesia, Adélaïde Dufrénoy, em “Corine à Oswald”, aproveita não só as cartas do romance de Staël, mas também a décima quinta *Heróide*, como ensina Ferber (2010: 60). Anotem-se também as referências em Byron, *Childe Harold*, Canto 2, XXXIX (1812); Giacomo Leopardi, “Ultimo Canto di Saffo” (1822); Letitia Elizabeth Landon, “Sappho’s Song” (1824); Catherine Grace Godwin, “Sappho: A Dramatic Sketch” (1824); Mme. Sophie Denne-Baron, “Sapho” (1824); Elizaveta Kulman, “Sappho” (1824); Amable Tastu, “Chant de Sapho” (1826); Felicia Hemans, “The Last Song of Sappho” (1831); Carolina Coronado, “Los Cantos de Safo” e “El salto de Leucades” (1843).

¹⁸⁵ No século XVIII, escreveram sobre Safo: Verri, *Le avventure di Saffo* (1782), Southey, Kleist, Mary Robinson (1796).

¹⁸⁶ Sobre a recepção de Safo no século XIX, v. Greene (1996), Prins (1999), Reynolds, ed. (2000), Reynolds (2003) Goldhill (2006) e Johnson (2007). Estes dados não têm, todavia, em conta o prolongamento do tema de Safo durante todo o século XX. Além disso, não serão aqui mencionadas as diversas traduções de helenistas de renome, como António José Viale, Francisco Rebelo Gonçalves, Maria Helena da Rocha Pereira ou Frederico Lourenço, havendo que recordar as versões de Eugénio de Andrade.

Safo surge como paradigma da mulher escritora que tenta conciliar com essa característica a sua condição de mulher sofredora pela perda do amor do jovem Fáon. No entanto, se o período temporal aqui considerado atravessa todo o século XIX, tal não significa que a vida literária e amorosa de Safo não tivesse sido tematizada antes¹⁸⁷, ou que não volte a sê-lo depois. Mas a verdade é que esta moda não pode ser dissociada do movimento romântico.

Literatura portuguesa

Como foi dito, a literatura portuguesa não deixou de cantar a poetisa de Lesbos: assim, a atravessar todo o período romântico (desde 1802 a 1868, pelo menos¹⁸⁸), em escritores neoclássicos e românticos, homens e mulheres, encontram-se poemas imitados ou traduzidos (na maioria dos casos do francês), de odes sáficas ou atribuídas a Safo, ou sobre o seu suicídio em Lêucades. António Ribeiro dos Santos (Elpino Duriense¹⁸⁹), que escreveu também uma “Ode de Safo a Fáon”, é o autor de uma tradução do fragmento 31, acerca do qual Maria Helena da Rocha Pereira (1972: 194) assevera: “pode considerar-se notável pela aproximação do original, sem perder a elegância da linguagem e da métrica, e não nos surpreende que o autor se desvie um pouco da letra na mutilada estrofe quarta”.

Em 1839, Francisco Joaquim Bingre publicou n’*O Ramalhete* diversas odes sáficas com o título “Safo a Fáon”¹⁹⁰. Do ano seguinte é datado o poema “Safo”, de Maria Felicidade do Couto Browne (1797-1861). A sua obra, *Virações da Madrugada* (1854)¹⁹¹, manifesta, de modo mais ou menos evidente, as mesmas angústias que se podem surpreender na poesia sáfica ou na tradição que a ela se refere (o amor, a preocupação com o renome literário e a percepção do envelhecimento), motivo por que se torna importante uma leitura atenta da composição.

“Safo” (Browne 1854: 135-138) inicia-se com a descrição do percurso da personagem epónima até Lêucade, em quadras compostas por três versos decassílabos sáficos ou heróicos e um quarto hexassílabo; neles é visível a organização narrativa, que o “ritmo recitativo”,

¹⁸⁷ Por exemplo, Madeleine de Scudéry, em *Artamère* (1649-1653) conta, em narrativa, a história de Safo e Fáon, apresentando surpreendentemente um final feliz.

¹⁸⁸ Em 1868, *O Anónimo* publicou “Safo no Salto de Lêucate” (vol. III: 253-292). Em 1805, Manuel Fialho de Mendonça, nas *Rimas Poéticas*, inclui “Carta de Safo a Fáon”.

¹⁸⁹ Publicada nas *Poesias de Elpino Duriense*, vol. I: 337-338 (de 1812).

¹⁹⁰ Nos números 63: 104, 66: 128, 68: 144 (saiu sem nome do autor), 72: 175, 73: 183-184, 74: 192, 75: 200 e 76: 208. Estas odes datam de 1832 (Bingre 2002 III: 343-368). Serão ainda publicadas no volume de 1839 de *Distracção Instrutiva*, 2: 63-75.

¹⁹¹ Esta pode ser considerada a 3.ª ed. da obra de Maria Browne. As outras tiveram títulos diferentes, coincidindo com os pseudónimos literários da autora: *Coruja Trovadora* (s.l.: s.n., 184...) e *Soror Dolores* (Porto: s.n., 1849). Publicados pela poetisa, os livros destinavam-se a ofertas pessoais, pelo que a sua divulgação se fez num circuito muito fechado. A relevância literária de Maria Browne só foi evidenciada no século XX, por estudiosos como Vitorino Nemésio (2000), Jacinto do Prado Coelho (1976) e Heitor Martins (1997).

“mais próximo da toada da prosa” (Carvalho 1981: 51), confirma: espaço e paisagem com personagens — mas só uma é nomeada, Safo. Essa identificação fá-la contrastar com “povo imenso”, o que lhe confere indeterminação, enquanto a poetisa surge com definição clara. Além disso, se Safo é aguardada, tal deve-se ao facto de o povo a conhecer, o que realça ainda mais a sua individualidade. No verso 19, Safo volta a ser nomeada enquanto o povo será evocado como “as turbas”.

Os elementos paisagísticos descritos configuram um *locus horrendus*, pressagiando algo negativo; nesse sentido, repare-se na dupla adjectivação de “nuvem” (“densa procelosa”) e na figura etimológica (“luz alumiava”). Se “luz” seria um componente positivo, a sua adjectivação como “sinistra” prefigura antes as trevas (vv. 1-4):

Por entre densa procelosa nuvem
Sinistra luz a terra alumiava:
Em torno de Lêucade um povo imenso
A Safo aguardava.

A descrição de Safo não se faz de forma global, saturando elementos característicos do seu aspecto físico, mas pela acumulação de pequenos pormenores. Na verdade, a segunda estrofe atenta no facto de “Do rosto a palidez só dor revela” — e por aqui se percebe que a focalização da descrição é o povo, a turba, como o uso de “assomar” (v. 9) e “vista” (v. 19) comprovam. Com efeito, o exterior revela o interior, visto que o corpo é entendido como o objecto (concreto) que transmite o sentimento (intangível). Deste modo, no sexto verso, a reduplicação que especifica a dor dá conta da imobilidade por ela provocada; a paralisia é sugerida ainda pelas lítotes: “não fogem”, “não desliza”, como normalmente acontece. Assim, a dor não tem som nem movimento, e apenas é surpreendida pela palidez do rosto. Esta dor anormal é extrema, anunciando que a poetisa se distingue da vulgaridade. Safo parece inanimada, apresentando características próximas de um cadáver ou de um espectro fantasmagórico, como não raras vezes se lê no Romantismo português (vv. 5-8):

Do rosto a palidez só dor revela,
Que a dor suprema o gesto paralisa;
De seu profundo abismo os ais não fogem,
O pranto não desliza.

A terceira estrofe, iniciada pelo dístico “Ei-la”, denuncia que a acção se encontra *in fieri*, atribuindo dinamismo à cena. O aparecimento da personagem é acompanhado de um símil, que concretiza uma ideia abstracta com exemplos tangíveis e empiricamente observá-

veis. Neste caso, refere-se a lua sob o epíteto “meigo astro da melancolia”. Safo é assim comparada a uma luz isolada “em céu da noite”, plasmando alegoricamente a realidade antes descrita — uma mulher de branco a passar por entre as turbas (vv. 9-12):

Ei-la que assoma, como em céu da noite
O meigo astro da melancolia,
Mais grato ao coração que geme aflito,
Que o mais risonho dia.

A descrição física de Safo, dada brevemente apenas pela referência a partes do corpo — como notado em relação ao rosto —, na quarta estrofe é confinada à sugestão das formas e à menção de uma madeixa negra, que se evidencia da palidez do rosto e do “nível traje”. Aliás, no verso “Sonhadas formas nível traje envolve” (v. 13), verifica-se que, estando o onírico coberto por um elemento físico, o sonho contamina a realidade. E enquanto “sonhadas” insinua a virgindade, o adjectivo “nível”¹⁹², que determina “traje”, simboliza a pureza que a cobre (vv. 13-16):

Sonhadas formas nível traje envolve,
Onde fina madeixa negra ondeia;
Cinge-lhe c’roa laureada a fronte
Que o estro incendeia.

A construção da figura como poetisa, que ficara implícita no facto de se tratar de uma personalidade pública, é definitivamente revelada nos versos “Cinge-lhe c’roa laureada a fronte / Que o estro incendeia” (vv.15-16). Safo apresenta-se, assim, com os símbolos típicos de um grande poeta, já que a coroa era um prémio de mérito na Antiguidade e o loureiro era a árvore de Apolo, deus das Artes (Cap. 5, Sec. III). Definindo-se o estro como o “entusiasmo artístico”, “inspiração ou ebulição criadora”, “riqueza de criação, génio criador”¹⁹³, encontra-se aqui tematizada a própria poesia pelo seu agente divino: o poeta¹⁹⁴.

Ainda a juntar à caracterização singular de Safo, o símil dos versos 17 a 20 revela, pela comparação com Moisés, o eleito de Deus na acção que o tornou famoso (a separação das águas do mar Vermelho), a autoridade da poetisa de Lesbos e o temor reverencial que lhe era devido:

¹⁹² A brancura é diferente daquela coloração dada pela palidez, pois esta evoca doença.

¹⁹³ Definições dadas pelo Grande Dicionário da Língua Portuguesa e pelo Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa.

¹⁹⁴ Cap. 3, Sec. III. Sobre esta questão, v. Rio Novo ([2008]: 47-85), onde a autora desenvolve as teorias românticas francesas do poeta-vate, que terão importantes repercussões na concepção da poesia portuguesa (Cap. 5, Sec. III).

Qual vara de Moisés, que altivos mares,
Humildes a seu toque se apartaram;
Assim de Safo a vista assombra as turbas
Que ante ela recuaram.

A polaridade semântica de “altivos” vs. “Humildes” (vv. 17 e 18) concorre para a elevação da figura de poeta perante a “turba”, como disse antes, pois ela é o eixo que os une. O mesmo papel axial ser-lhe-á atribuído no verso 27, pois aí a poetisa é de novo a ligação entre duas polaridades opostas, terra (mundano) e céu (divino): “Ergue os olhos da terra, e o céu fitando”.

Quando chega ao promontório, diz-se que Safo “beija o plectro” (v. 25), que no verso seguinte, em reduplicação, se define como “Divino plectro consagrado a amor”. A inspiração poética, caracterizada pelos adjectivos “divino” e “consagrado”, tem um pendor devoto, e a sua religião é o amor (vv. 21-28):

O campo franqueado não hesita;
Marcha com firme passo sem temer
À morte, que não pode amor de Safo
De Safo a alma esquecer!

Já sobre o promontório beija o plectro,
Divino plectro consagrado a amor;
Ergue os olhos da terra, e o céu fitando,
Da morte invoca a dor.

Recorde-se que esta aproximação do canto lírico de Safo ao divino sugere que a poesia e a imagem de poeta-profeta se encontram figuradas em perfeita harmonia com as ideias de Longino e de acordo com a teoria poética romântica.

No poema de Maria Browne, o corpo de Safo apenas se concretizará por meio das acções descritas nas estrofes seis e sete: “Marcha com firme passo” (v. 22), “beija o plectro” (v. 25), “Ergue os olhos da terra, e o céu fitando / Da morte invoca a dor” (vv. 27-28). Deve, ainda, mencionar-se que o verbo usado para o movimento até ao promontório é “marchar”, semantizando, no sentido militar, a coragem da poetisa, como imediatamente antes a expressão “campo franqueado” (v. 19) deixara entender, e que “firme passo” (v. 22) confirma. De facto, Safo não teme a morte porque “não pode amor de Safo / De Safo a alma esquecer”. À dualidade amor-morte, tão cara ao Romantismo, junta-se mais um elemento que concorre para a identidade da personagem (nomeada aliás em dois versos consecutivos): a alma que duplica o eu não pode ser esquecida pelo seu próprio amor, tematizando-se assim, igualmente, a memória, elemento estruturante na construção da personagem.

Disse-se antes que a descrição do movimento de Safo, movimento demorado devido a um conflito interior, está a ser feita *in fieri*. Isso mesmo é denunciado novamente no verso 25: “Já sobre o promontório”, ou seja, esta é uma acção dinâmica que tem vindo a acompanhar, como num relato, um acontecimento à medida que ele se desenrola. O início do discurso da personagem apresenta as características de uma observação *in loco*, pelos dísticos “Eis” e “Lá em baixo”. Trata-se de uma acumulação de elementos que vão configurando uma hipotipose, combinada com a presentificação (vv. 29-32):

Eis a sagrada rocha,
Da esperança limiar;
Lá em baixo ferve o abismo,
Que o amor deve tragar.

A chegada ao promontório, aqui referido como “sagrada rocha” — uma vez que “[e]ste rochedo é originalmente um lugar mítico que possivelmente esteve relacionado com representações do Além (*Od.* 24, 11) e saltar dele significava mergulhar no nada e no esquecimento”, como ensina Lesky (1995: 167-168) —, é o fim do caminho feito até agora, quer físico, quer psicológico (“Da esperança limiar”, v. 30; “extrema hora”, v. 33). O “abismo”, vocábulo que surge pela segunda vez no poema, apresenta aqui uma conotação concreta, enquanto no sétimo verso veiculava um sentido metafórico. Este abismo, porém, é aquele “Que o amor deve tragar” (v. 32), como em cumprimento de uma profecia. Na estrofe iniciada no verso 33, começa a sentir-se a presença do destino funesto (“infausta sorte”):

Soou a extrema hora,
Da minha infausta sorte;
Dai-me, propícios Numes,
Ou liberdade, ou morte.

O verso 36 transmite um certo sentimento trágico, pois “liberdade” encontra-se em disjuntiva com “morte”, pelo que aqui não se trata de um caso tipicamente romântico em que a morte traz a liberdade (sentimental), como a obra de Camilo comprova.

Já se tinha percebido que a coragem é uma das características de Safo, que não tem medo de morrer. Neste monólogo, ouve-se em primeira pessoa (vv. 37-40):

Entre escarcéus não temo
Morte d'angústias beber;
Tremo — lembrança horrível!
De mais Fáon não ver.

É notável o cuidado de juntar um par sonoro muito próximo (paronomásia), que funciona como contraste, acentuado pela lítotes no primeiro elemento: “não temo” / “tremo”. A coragem dilui-se perante a possibilidade “De mais Fáon não ver” (v. 40). De facto, a partir daqui sucedem-se as incertezas do sujeito quando confrontado pela ausência do jovem amado, incertezas plasmadas nas interrogativas: na primeira, “Que hei-de fazer desta alma / Ardente, sem amar?” (vv. 41-42), a alma duplica o eu (um ser que se alimenta de amor), tornando concreto o interior do sujeito, que sobre si reflecte: este é o lado humano da poetisa enquanto mulher. A segunda pergunta, “Quem há-de a minha lira / Erótica inspirar?” (vv. 43-44), reconhece Fáon enquanto inspirador da lira¹⁹⁵, apelidada de “erótica”: temos, assim, de novo a presença da inspiração e a classificação da lírica de Safo enquanto uma poesia de tema amoroso, ou seja, a já aludida tensão entre ser mulher e ser artista.

As tentativas de resposta demonstram a impossibilidade de substituir Fáon: “Atroz, cruel ironia!” (v. 46). Neste verso, o sujeito corrige o primeiro adjectivo, revelando a perturbação interior nesta busca da palavra exacta para melhor exprimir a sua ideia: a ironia não é “atroz”, é antes “cruel” (saliente-se a gradação ascendente). Por fim, a última resposta surge em condicional: “Mudara a minha essência / Já Safo não seria!...” (vv. 47-48)¹⁹⁶. Aqui está o que se poderá chamar clímax do poema: o sujeito racionaliza as possibilidades de escolha, concluindo que a existência de outro que não Fáon seria a renúncia à sua identidade (mais uma vez simbolizada pelo nome), seria a negação do sujeito, como a utilização do verbo de definição (“seria”) indica. Se, sem Fáon, Safo deixa de ser Safo, uma estrofe com quatro exclamativas e iniciada com a interjeição “Eia”, demonstradora de coragem, com verbos no conjuntivo exortativo, configura a expressão da sua última vontade: “Voe a Fáon minha alma! / Dê-me um sepulcro o mar!...” (vv. 51-52). São estes os *supremi sermones* da poetisa, que veiculam o seu testamento.

Uma nova estrofe, constituída por versos onde as palavras são substituídas por reticências, exprime o silêncio do texto, o momento do salto, para o qual não há palavras. Ao silêncio segue-se uma mudança na métrica da composição, sob a forma de eneassílabos (acentuados na terceira e sexta sílabas), cuja toada “tem uma isocronicidade trissilábica muito

¹⁹⁵ Os instrumentos musicais como metáforas da poesia foram tratados no Cap. 5, Sec. III.

¹⁹⁶ Sobre o uso do mais-que-perfeito no sentido condicional, v. Cunha e Cintra (1997: 456).

movimentada, cantante e melodiosa”; com número ímpar de sílabas, estes versos conferem à composição, segundo Amorim de Carvalho (1981: 51), um “ritmo lírico”. É uma nova voz que se ergue, já não a de uma descrição a partir da perspectiva da turba, nem a de Safo, mas a de um narrador mais distante (vv. 57-60):

Quando a brisa do mar assustada,
Lá mais tarde pra terra corria
A fugir ao vulcão abrasado
Que na orla do céu se escondia;

Como se de uma narrativa se tratasse, a localização temporal determina a hora do dia, que vem a ser o crepúsculo¹⁹⁷, período do dia que simboliza a transição: da luz para as trevas, da realidade para o sonho; para o poeta romântico, é o momento de encontro com a inspiração¹⁹⁸.

O que nesse instante se vê, prolongando a hipotipose até ao final do texto, é um quadro bem diferente do *locus horrendus* do início do poema; pelo contrário: a harmonia da descrição, as cores que são agora evocadas não só pela coloração que o sol-posto faz lembrar, mas principalmente pela “linda mareta de prata” (a cor sugerida pela determinação de metais preciosos) define todo ele um quadro de *locus amoenus* (vv. 61-64):

Sobre linda mareta de prata
Porque o mar de cansado dormia,
O cadáver de Safo ondulando,
Brandamente soprando trazia.

O cadáver ainda tem movimento, como se verifica pela semântica que lhe conferem os gerúndios de verbos que denotam acção em curso da natureza (“ondulando”, “brandamente soprando”), que parece, assim, fazer o funeral à poetisa. Esta, mesmo depois da morte “Índa a lira sustenta na dextra” — o instrumento musical cumpre a sua função de tanger a saudade (também tema dos versos da autora): o que sobra de Safo é a sua lira imorredoura, ou seja, a sua poesia (vv. 65-68):

¹⁹⁷ O movimento dos astros serve, à maneira clássica, para poetizar essa transição. Note-se, porém, que neste poema não há recurso à mitologia.

¹⁹⁸ Cf. poema “Às Avé-Marias”, da mesma autora, vv. 1-4, 13-14: “Como é doce esta hora inefável, / Em que a noite se casa c’o dia, / Em que nasce da sua união / Maga luz d’inspirada poesia. (...) / É nest’hora de sombras que ao vate / Outro mundo melhor lhe transluz” (Browne 1854: 145).

Inda a lira sustenta na dextra
A que vaga passando dá som
Tão cortado de dor, que parece
Repetir com saudade — *Faón* —¹⁹⁹

Assim, a morte da poetisa não cala a sua poesia, que eternamente cantará o amor por Fáon — mesmo que, em termos históricos, essa relação nunca tenha existido.

Em Fevereiro de 1842, *O Ramallete* dava à publicidade “Carta de Safo a Fáon”²⁰⁰, e Augusto Lima, poeta dos *Murmúrios*, publicava uma tradução (a partir do francês²⁰¹) de uma “Epístola de Safo a Fáon”. Em 1847, nas páginas 24-25 d’*O Bardo*, Joaquim Pinto Ribeiro Júnior (Buescu 2001) apresenta uma “Imitação de Safo”, poema que virá a recolher em 1854 no volume *Lágrimas e Flores* (Ribeiro Júnior 1863: 25-26). Trata-se, efectivamente, da reescrita daquele poema citado por Longino. Diante do amado, o sujeito poético sente fisicamente alterações que o transtornam, como nos versos 5-8 e 13-16:

Se te diviso, o ar e a luz me fogem;
Mil pulsações meu coração constangem;
Louco titubo e o rubro humor nas veias
Gélido pára;
(...)
Oh! que delírio comparar-se pode
Ao que minh’alma a ignotos céus arrouba?
Sem cor, sem voz, sem spiração, sem alma,
Trémulo morro.

Almeida Garrett oferece um curioso testemunho poético sobre a poetisa de Lesbos, que não envolve nenhuma tradução de um original sáfico, apesar de o autor acreditar que sim. Com Safo verificou-se um fenómeno idêntico àquele que se conhece em Anacreonte: a circulação de muitos poemas feitos à semelhança dos seus, e a eles atribuídos. No primeiro livro de *Flores sem Fruto*, de 1845, os poemas “Beleza e Bondade” e “O Sacrificio” são apresentados como traduções “de Safo”. Nas notas do referido volume, Garrett afirma que encontrou estas composições “[n]a elegante colecçãozinha publicada nos fins do século passado em Paris, com o título *Oeuvres de Safo*”, acrescentando depois que procurou, “em vão, o texto grego, tanto nos *Poetae graeci veteres*, como na rara colecção de Líricos gregos de Henrique

¹⁹⁹ Acentuei o *o* de Fáon para criar a rima correcta. No século XIX dir-se-ia, pois, *Faón*.

²⁰⁰ Nos números 207: 39-40, 208: 47, 209: 55-56. Tradução concluída por J. X. P. da S. (João Xavier Pereira da Silva).

²⁰¹ Julgo que se trata da tradução da “Lettre de Sapho a Phaon”, incluída no volume *Poésies de Sapho*, de 1792 (pp. 56-69).

Stéfano²⁰² impressa em Paris em 1626” (Garrett 1845a: 225). Américo da Costa Ramalho (2000) já demonstrou que esses poemas são espúrios.

Além destas versões, já antes Almeida Garrett publicara em *O Toucador*, no ano de 1822, uma “Despedida de Safo a Fáon: Ode”, que foi depois republicada em 1839 n’*O Correo das Damas*. Antes, o texto havia sido estabelecido com algumas alterações em *Lírica de João Mínimo*. A versão publicada em 1829 recebeu um enquadramento diferente, uma vez que o poema original é apenas um monólogo de Safo, enquanto em *Lírica* — com o título “Safo no Salto de Leucates (A Júlia)” — faz parte de um poema maior, onde aqueles versos são citados. Na nota C do livro III desta obra, o autor confessa que desde o verso “Celestes Musas, Safo desgraçada” “até o quinto de pág. 231 é versão de uns fragmentos de Safo que o tradutor, ou antes imitador, francês ajuntou em uma só peça” (Garrett 1853b: 282). O texto em questão surge como a ode XVIII, a Fáon, na obra que se intitula afinal *Poésies de Sapho suivies de Différentes Poésies dans le même genre* (Ramalho 2000: 268-269n.). Na mesma *Lírica de João Mínimo*, a ode XVIII do Livro I, “A Júlia (sáfica)”, datada de 1820, termina dizendo que depois do sonho restam as mágoas: “Safo extremosa, na divina lira / Pranteando injúrias de Fáon ingrato, / Assim, carpindo, tresvaria as cordas, / Mísera e geme” (Garrett 1853b: 132). Garrett prolonga, assim, a lenda do suicídio de Safo com a lira, que evoca Fáon, na mão, como no poema XIV do mesmo livro da *Lírica* havia feito, ao afirmar: “Nova Safo a arrojar-se ao mar que freme, / Que em fragas ocas quebra” (Garrett 1853b: 114).

Em 1847, as *Poesias* (póstumas) de João Evangelista Morais Sarmiento (1773-1826) traziam a lume a tradução da ode de Safo (o já mencionado fragmento 31), “segundo a versão francesa de Lille”. António Feliciano de Castilho publica no quinto número do volume inaugural do *Arquivo Pitoresco* (pp. 34-35) umas “Rosas da Grécia”, alegada tradução de um poema de Safo, e no ano da *Miscelânea Helénico-Literária*, de António José Viale (1868), onde traduz a “Ode a Vénus”, Costa Goodolfim publica *Páginas Soltas*, que reúnem interessantes textos acerca do amor. Aí se inclui um capítulo sobre “Safo” (Goodolfim 1868: 50-58), que, ao contrário dos textos até aqui mencionados, está escrito em prosa. No entanto, o texto não apresenta qualquer inovação temática em relação àqueles: retrata-se Safo já depois do abandono de Fáon, no promontório que simboliza o fim da terra e a sua ligação com o mar, ao mesmo tempo que representa o fim da vida e a desistência do amor.

Quase uma década antes, Maria Adelaide Fernandes Prata (1859: 21-24) publicava nas *Poesias oferecidas às Senhoras Portuenses* o poema “Safo”, dez oitavas de rima A B A B C

²⁰² Sobre Henricus Stephanus ou Henri Estienne (c. 1528-1598), v. Sier (2014: 597-598).

C C B em redondilha maior. Safo volta a figurar como síntese entre poesia²⁰³ e condição feminina de mulher abandonada (v. 8). Fáon, o responsável pelo sofrimento, apenas é nomeado no verso 45, mas há uma referência anterior à personagem por meio de uma expressão que sugere o pouco apreço (motivado pela identificação com Safo) que a *persona loquens* tem por ele: “jovem leviano” (v. 26). O poema é eminentemente sobre o abandono, mas também sobre o esquecimento; a poetisa de Lesbos sente-se olvidada pelo amado, que a deixou por outra (v. 51), a quem ela dirige algumas palavras, louvando a sua “estrela” (vv. 57-64):

Que feliz a tua estrela!
Tu amas, e és dele amada,
Que venturosa donzela!...
Eu amei; mas olvidada
Fui no extremo da paixão,
E senti no coração,
Qual incêndio vulcão,
Ai! sofri qual condenada!...

Dirige-se depois a Fáon, chamando-lhe “cruel” (v. 65) e “infel” (v. 67), vindo a concluir (vv. 68-69, 71-72):

E já não posso conter
Na minh'alma tanto amor!
(...)
Mas agora é tal a dor,
Que mais não posso viver!...

A morte é assumida como mitigação da dor do esquecimento — se ele a esqueceu, ela não (vv. 73-80):

E já desse abismo à beira
Se aproxima em tremor forte,
E pela vez derradeira
Lamenta o seu Fado e Sorte,
E estreitando ao coração
Um retrato de Fáon,
No delírio da paixão,
Lança-se ao mar, busca a morte!...

No momento do suicídio, realça-se o facto de Safo levar consigo um retrato do amado, representação do amor que sabe ser impossível. Trata-se de uma réplica artificial, congelada no

²⁰³ Ela é dita poetisa nos vv. 1, 5, 19; “musa” (v. 3); “talento” (v. 10), “canto altissonante” (v. 13), “canto na inspiração” (v. 24). A apreciação literária da obra de Safo encontra-se reduzida às estrofes iniciais.

tempo (anacronicamente evocado no século XIX). Segurando-o junto ao seio, aquela imagem simboliza o passado em que foram amantes e que ela pretendia recuperar, o que é impossível.

A mulher que, tendo o dom poético, sofre pelo abandono de um homem que a despreza estaria seguramente de acordo com o gosto romântico. Por isso, embora se diga que a morte da poetisa não cala a sua poesia, que eternamente cantará o amor por Fáon (como no poema de Maria Browne), a verdade é que esse amor está ausente da obra que chegou até hoje, podendo assim concluir-se do estudo dos poemas e testemunhos na literatura portuguesa de oitocentos que o aspecto mais produtivo que o Romantismo construiu em torno de Safo não tem que ver directamente com a sua poesia, mas sim com a ficção do seu suicídio.

Capítulo 6.

A CONDENAÇÃO DA TIRANIA

As ruínas do império

Em 1839, a rubrica “Análise da Estampa” d’*O Ramalhete* mostrou duas gravuras de ruínas romanas. A primeira, publicada no número 56, em Fevereiro, representava o “Arco Triunfal de Trípoli”, a propósito do qual o redactor comenta: “Os Romanos deixaram por toda a parte vestígios de sua brilhante dominação”, e logo depois acrescenta que, apesar das vicissitudes da História, “Roma vive ainda, perpetuando as recordações de suas vitórias, pelos monumentos quasi tão duradouros quanto seu nome” (p. 41). O segundo texto, acerca do Castelo de Santo Ângelo, motiva a reflexão: “A pena de talião manifesta-se nas ruínas da cidade eterna: *Tu destruístes tudo, tu serás destruída por teu turno*, grita o inflexível destino; mas mau grado essa justiça da sorte, a alma se contrista de ver tantas grandezas reduzidas a pó” (p. 329).

A erupção do Vesúvio, em 79 d. C., foi celebrada por diversos textos publicados na imprensa periódica portuguesa do século XIX: novidade ainda relativamente recente, as cidades da Campânia silenciadas sob as cinzas do vulcão haviam começado a ser desenterradas poucas décadas antes. A propósito de uma estampa, a *Revista Popular* publica, em 1848, um texto anónimo onde se expõem brevemente informações sobre a erupção, nomeando Diodoro, Estrabão e Plínio: nestas obras recolhem-se dados históricos que permitem rastrear as referências mais antigas à montanha, salientando o articulista a inexistência de registos de actividade sísmica, excepto em 79, ano “em que sucedeu a espantosa catástrofe de Herculano e Pompeios, cidades famosas, que ficaram sepultadas nas cinzas” (p. 145).

No *Arquivo Pitoresco*, um ano depois de publicado o texto “Uma Excursão ao Vesúvio”²⁰⁴, lê-se uma cuidada exposição sobre as “Ruínas de Herculano e Pompeios”²⁰⁵. É ainda como evocação deste fenómeno que António Xavier Rodrigues Cordeiro publica n’*O Leiricense* um relato circunstanciado da “Medonha erupção do Vesúvio (24 de Agosto)”²⁰⁶, a que não falta a ficcionalidade de uma descrição romanesca (Cordeiro 1903: 29):

Era o ano 79 da era cristã, 1.º do reinado de Tito. Seria uma hora da tarde do dia 24 d’Agosto quando os habitantes da antiga Campânia começaram a olhar aterrados uns para os outros.

²⁰⁴ Vol. I (1858), n.º 21: 165-167. Texto de José Maria de Andrade Ferreira.

²⁰⁵ Vol. II (1859), n.º 17: 136. Sobre a forma *Pompeios* em vez de *Pompeia*, v. Introd. 3.

²⁰⁶ Reunido em *Leituras ao Serão* (Cordeiro 1903: 29-35).

Como não ser assim?

A terra escaldando tremia-lhes debaixo dos pés, os montes abalavam-se nas suas bases, o mar fervia medonhamente, ouviam-se rugidos subterrâneos[,] o Céu afogueado apresentava um aspecto sinistro, parecia que todos os elementos iam entrar numa guerra de que os homens tinham de ser vítimas.

É que a entranha do Vesúvio havia-se incendiado, e ameaçava uma erupção, mas o terror era tanto maior quanto então se ignorava o que era este fenómeno.

O espanto, provocado pela excepcionalidade e ineditismo do acontecimento²⁰⁷, é apresentado mediante a localização espaço-temporal (tempo diegético e tempo histórico), sendo descrita a reacção das personagens em cena, onde o sossego e a tranquilidade cedem lugar ao movimento descontrolado em busca de salvação diante do fogo que saía da terra²⁰⁸: “Uns abandonavam as casas e buscavam segurança nas ruas e nos campos, outros fugiam dos campos para as povoações. Os que estavam no mar, esforçavam-se por ganhar a terra, os que estavam em terra procuravam salvação no mar. Era a imagem do caos, era a desordem tornando-o ainda mais medonho, porque todos julgavam que o único lugar que lhes poderia oferecer um asilo, era aquele onde não se achavam” (Cordeiro 1903: 30-31).

As narrativas da erupção do Vesúvio dependem, em grande medida, do relato que Plínio-o-Jovem deixou registado numa carta dirigida a um amigo, o historiador Cornélio Tácito (*Ep.* 6.16). Rodrigues Cordeiro menciona este testemunho, mas não se baseia nele para fazer uma descrição pormenorizada do fenómeno geológico, optando por fornecer dados sobre a descoberta das ruínas das cidades soterradas pelas cinzas: “Herculano (...), a primeira descoberta, foi encontrada a mais de 120 palmos de profundidade, o que nasce dúvida de se ter aí acumulado a lava das seguintes erupções”; “*Pompeios* (...) foi encontrada cerca de 16 palmos abaixo do solo, 42 anos depois (em 1756)”²⁰⁹. O encanto destas escavações está, portanto, relacionado com a possibilidade de nelas se poderem ver aspectos da vida das cidades da Campânia, paradas no tempo²¹⁰.

Noutra perspectiva, como se mencionou, é ainda digna de registo a quantidade de notícias nos periódicos portugueses sobre descobertas arqueológicas: no caso do *Arquivo Pitoresco*, sobretudo em Cetóbriga (Tróia, perto de Setúbal²¹¹), onde foram sendo encontradas

²⁰⁷ O narrador acrescenta que as fontes históricas (Lucrécio, Diodoro Sículo, Estrabão e Plínio-o-Velho) são omissas quanto a outras erupções, a que poderia somar-se Séneca, *Naturales Quaestiones*.

²⁰⁸ Comparado ao castigo de Sodoma.

²⁰⁹ A estas duas cidades, Rodrigues Cordeiro acrescenta Estábias, que “tinha sido destruída em grande parte por Sula (...), e por isso quando o desastre do ano 79 a associou a Herculano e Pompeios, pouco mais tinha que algumas casas de campo. Esta cidade só foi encontrada no fim do século passado junto de *Castellamare*, importante povoação marítima que foi edificada com o mármore das suas ruínas”.

²¹⁰ Cordeiro (1903: 34) esclarece que as cidades “foram sepultadas e não destruídas”.

²¹¹ A propósito da ocupação romana desta região, publicou-se “Setúbal. Habitantes de Cetóbriga anteriores aos Romanos” (Vol. IV, 1861, n.º 2: 16).

urnas cinerárias²¹², uma ânfora de barro²¹³, adereços de mulher²¹⁴, um medalhão do Imperador Gordiano III²¹⁵, inscrições²¹⁶, entre outros artefactos. O *Arquivo Pitoresco* também deu notícia da descoberta de “Inscrições Romanas da Travessa do Almada”²¹⁷ e de um sarcófago romano em Arraiolos²¹⁸, não faltando textos sobre achados arqueológicos no estrangeiro, como os “Restos de uma Casa Romana, descobertos em Arnal”²¹⁹ ou a descoberta do túmulo de Hipócrates²²⁰.

Importa frisar igualmente que as narrativas sobre a história de Roma publicadas neste jornal pitoresco têm como ponto de partida monumentos. Com o pretexto de se explicar a história de um edifício, uma contextualização alargada fornece numerosas informações sobre determinadas épocas. No *Arquivo Pitoresco* aparecem, deste modo, textos sobre o Coliseu²²¹, o Templo de Vesta²²² e o “Mausoléu de Adriano e Castelo de Santo Angelo”²²³. Há ainda um ensaio sobre a história de Sagunto²²⁴ e um texto intitulado “Roma”, traduzido do “Abade de Lammenais”²²⁵. Fora de Itália, é estudado o “Anfiteatro de Tisdra”, por Inácio de Vilhena Barbosa²²⁶, mas a preferência dos redactores incidirá, não surpreendentemente, nos monumentos que fazem a história da romanização da Lusitânia, como por exemplo “Aqueduto de Sertório em Évora”²²⁷, “Templo Romano em Évora”²²⁸, “Anfiteatro de Itálica”²²⁹ (todos de I. de Vilhena Barbosa) e “Uma Antiga Cidade da Lusitânia”, por D. Miguel Sotto Mayor²³⁰.

António Feliciano de Castilho também não se esquece de que a Roma antiga já não existe, e que o presente apenas pode ter contacto com o tempo pretérito de forma fragmentária, pois restam somente ruínas do passado glorioso. Ao perguntar onde estão os monumentos de que se conhecem os nomes (templos, pórticos, teatros, anfiteatros, circos, termas, praças, foros, aquedutos, jardins, arcos do triunfo, palácios, etc.), o tradutor e prefaciador dos *Fastos*

²¹² Vol. III (1860), n.º 43: 337-338.

²¹³ Vol. III (1860), n.º 47: 376.

²¹⁴ Vol. IV (1861), n.º 5: 38-40.

²¹⁵ Vol. VI (1863), n.º 3: 24.

²¹⁶ Vol. VI (1863), n.º 10: 80, cf. Vol. II (1859), n.º 3: 24.

²¹⁷ Vol. VII (1864), n.º 4: 30-31. Texto de I. de Vilhena Barbosa.

²¹⁸ Vol. XI (1868), n.º 4: 27. Texto de A. Filipe Simões.

²¹⁹ Vol. I (1858), n.º 16: 123-126. Texto de John Martin.

²²⁰ Vol. I (1858), n.º 19: 152.

²²¹ Vol. II (1859), n.º 4: 29-30.

²²² Vol. XI (1868), n.º 25: 193-194. Texto de I. de Vilhena Barbosa.

²²³ Vol. XI (1868), n.º 40: 313-314; n.º 41: 324-326; n.º 42: 332-333. Texto de I. de Vilhena Barbosa.

²²⁴ Vol. II (1859), n.º 3: 22-24; n.º 6: 43-44.

²²⁵ Vol. II (1859), n.º 33: 258-259.

²²⁶ Vol. X (1867), n.º 44: 349.

²²⁷ Vol. VII (1864), n.º 6: 41-43.

²²⁸ Vol. VIII (1865), n.º 40: 313-316.

²²⁹ Vol. IX (1866), n.º 6: 45-46.

²³⁰ Vol. X (1867), n.º 23: 182-183.

ênfatiza melancolicamente essa ruína, sugerindo que o passar do tempo reduz tudo a nada. A lista exaustiva é, afinal de contas, uma lista de ausências²³¹. O estudo da literatura antiga não se distancia do interesse que as escavações arqueológicas têm tido: “A Roma velha entremostrada aos olhos está ressuscitada toda nos espíritos dos sábios”. Admitindo que o “grande tráfego do mundo moderno enfraqueceu (...) temporariamente há poucos anos esta devoção para com o passado”, Castilho (1862: xliii) defende: “chegou-se até a olhar com uma espécie de desprezo e escárnio para este género de investigações”, comparando esse desinteresse com uma “espécie de segunda invasão dos bárbaros sobre Roma”. Esta é, também, uma das maiores críticas de Castilho ao Romantismo medievalista, defendendo o autor que “[f]artada a primeira cobiça de conhecer a idade média, tornou-se a pouco e pouco a sentir o encanto que se aspirava daquelas idades mais antigas, mais cultas, mais artísticas, mais poéticas, da bela Grécia, e da bela Roma, que hoje voltam a ser evocadas à luz de estudos severos” (Castilho 1862: xliii). No “Prólogo” da tradução dos *Fastos*, elogia os trabalhos arqueológicos que têm vindo a ser desenvolvidos em Itália, realçando a elaboração de obras de referência, o que se enquadra em perfeita harmonia com o conhecimento do texto ovidiano dos *Fastos*, que passa a apresentar (Castilho 1862: xliv).

Vistos em conjunto, estes testemunhos ilustram uma imagem estaticamente imutável que, no século XIX, se fazia de Roma e do Império Romano — outrora uma grande potência política e militar, que oferecera à civilização grandes exemplos de virtudes e abnegação, dela não restam senão escombros, vestígios materiais, desanimados e insignificantes, cujo interesse apenas se prende com a curiosidade arqueológica. Não por acaso, nesse século, a queda de Roma podia ser explicada num quadro geral do devir histórico das nações: uma potência nasce, floresce e entra em declínio. O momento de viragem situar-se-ia, sem contestação, no período em que entram em confronto ideais autoritários com os antigos ideais republicanos, que acabam por soçobrar diante da acção perniciosa de agentes tirânicos que corroem o estado (no sentido mais nobre, o termo *res publica* designa o bem público). As primeiras tentativas dirigistas (no rescaldo da Guerra Social), os triunviratos que pouco depois se seguiram e as guerras civis que ameaçaram com frequência Roma até à ascensão de Augusto mostram já uma Roma em crise²³². A lição de Roma expõe os vícios que degradam as virtudes e, não existindo uma vigilância atenta²³³, qualquer nação pode ter o mesmo fim.

²³¹ Trata-se de um extensíssimo (e cansativo) *ubi sunt*, entre a página xxxviii e a xliii.

²³² Ou em revolução, como viu Ronald Syme (2002).

²³³ Essa tutela pode e deve ser feita por uma poesia intervencionista e constantemente de atalaia.

A degradação do império

Como mencionado noutro lugar (Cap. 1, *supra*), a imagem que se foi construindo de Roma decorre muitas vezes de leituras apressadas, sem reflexão cuidada, e da cedência a certa simplificação quase maniqueísta que reduz Roma a dois grandes blocos ideológicos: de um lado, como se percebeu, a liberdade (representada pela República), e do outro, como agora se pretende demonstrar, a tirania (símbolo de degradação de costumes e desregramento moral, a que se junta uma sugestiva ideia de perseguição aos cristãos). Alguns poemas vindos a lume durante a década de 50 ilustram essa tendência.

Na segunda secção de “O Natal”, poema de António de Serpa Pimentel (1851: 111-121), em obediência a uma interessante estrofação²³⁴, sobressai a singularidade de Roma, a única potência do mundo que, de acordo com esta composição, destruiu todas as outras; o verso monossilábico que fecha as sequências de dois dísticos tem precisamente essa sugestão, ao fazer isolar as palavras “só” e “pó” (vv. 51-56):

Em Roma reinava Augusto,
No mundo Roma é que impera
Só;
Não houve império vetusto,
Que não fosse nessa era
Pó.

Trata-se de uma menção, adiante concretizada, da derrota dos impérios de Numância e Cartago (v. 57) e da forma como Roma subjuguou outros povos, escravizando-os — note-se a acumulação de elementos que constroem a semântica desta secção do poema: “mil escravos” (v. 63), “ferros, presos, convulsos” (v. 64), “ferros, com que doma” (v. 66), “pulsos” (v. 67). Recriando aparentemente a expressão horaciana (tornada proverbial²³⁵) segundo a qual, depois de tomada (pela força militar), a Grécia havia de tomar Roma (pelas artes), António de Serpa confirma (vv. 69-79):

²³⁴ O poema caracteriza-se, aliás, por uma grande diversidade de soluções métricas e estróficas.

²³⁵ Hor. Ep. 2.1.156-157: Graecia capta ferum uictorem cepit et artes / intulit agresti Latio.

Sim, Roma por seus escravos
Os povos da terra tem;
Porém a Roma dos bravos
Escravizada é também.
Os seus heróis já são mortos,
Deixando os povos absortos,
Que sua espada venceu.
Morreram, grandes, na luta;
Mas hoje a grei prostituta
Até seu nome esqueceu!

Assim, o sujeito poético não é capaz de ouvir as vozes de Mânlio (v. 79), Bruto (v. 79), Catão (v. 81), Mário (v. 83), Sula (v. 83) ou Graco (v. 86), evocados *in absentia*, ou seja, com o recurso ao *ubi sunt?* (ou *ubi nunc*), de matriz medieval, forma típica de expressão melancólica do lamento (Baldick 2004 *s.u.* “ubi sunt?”). A História lançou sobre eles o silêncio (vv. 91-100):

Seria perdida a luta,
Que o velho mundo travou,
Porque a raça dissoluta
De Roma se escravizou?
A luz nascida em Atenas²³⁶
Um meteoro, que apenas,
Mal brilhou, adormeceu,
Porque sobre o Capitólio
Um César, erguendo o sólio,
Diz que o mundo é servo seu?

Os motivos da destruição estão bem identificados — o excesso de confiança na força guerreira, os “ócios da paz” (v. 103), “O luxo e as artes” (v. 107), num desregramento geral (vv. 110-112): “Nos circos, nas praças / Mil gentes devassas / Blasfemam do céu”. Houve “orgias tão vãs” (v. 115), “torpes abraços / De vis cortesãs” (vv. 117-118), foram “erguidos altares / Ao vício e prazer!” (vv. 120-121), comportamentos que fazem lembrar Sodoma (vv. 123-124), como num texto de Rodrigues Cordeiro atrás referido. O poeta assume-se como emissor de um aviso solene: “Ó Roma, Roma acorda / Do teu vil delirar. / Do abismo estás à borda, / Onde hás-de baquear” (vv. 125-127). Exemplos históricos (Babilónia, Mênfis, Nínive, Tebas) comprovam que nada é eterno e tudo tem um fim (“Um sopro que Deus mande, / E tudo pereceu”, vv. 135-136). A vigília constante é a única forma de impedir a queda (vv. 143-148):

²³⁶ Menção velada de Sócrates (v. *supra*, Cap. 2).

Ó Roma, não durmas,
Que às ondas, às turmas
Já vem a brotar.
Lá surgem mais hordas,
E tu não acordas
Do teu repousar.

O poeta vê aproximar-se a destruição dos templos, o fim da civilização “Que ri do prazer! / Que ama o sangue / Da vítima exangue, / No circo a morrer!” (vv. 157-160). O responsável por isso será, naturalmente, Jesus Cristo, pela nova mensagem de fé, fundador de uma nova civilização (vv. 179-182).

No volume publicado um ano depois das *Poesias* de Serpa Pimentel, Jacinto Augusto Santana e Vasconcelos (1852: 29-32) canta “A Queda de Roma!...”²³⁷, ou seja, o mesmo tema de que se tem vindo a tratar. Também a estratégia discursiva é semelhante, sobretudo pela evocação melancólica *ubi nunc*, apontando, por acumulação dos nomes históricos e insistência de interrogações retóricas, a ausência (vv. 1-10):

Ó Pátria dos Camilos²³⁸ que lançaste
Ao mundo estremecido mil grilhões²³⁹!
Ó terra²⁴⁰ das conquistas que abraçaste
Nos teus braços gigantes as nações!
Onde jazem teus brios de vitória?
Quem riscou dos teus feitos a memória?
Essas palmas que tinhas onde estão?
Que tirano sedento, que verdugo
A cerviz te dobrou a infame jugo?
Quem teus loiros lançou da fronte ao chão?

Estes pedidos de informação exigiriam respostas que constituiriam a saturação de categorias da narrativa: espaço (onde?) e personagens (quem?). Do passado de violência e poderio, passou-se a um presente de submissão e ignomínia. Abranda-se o ritmo discursivo, os períodos seguintes são mais extensos e sem perguntas, foneticamente mais arrastados, pela insistência nos sons fricativos, que passam gradualmente a oclusivos, enquanto as vogais passam de abertas e interiores a posteriores e nasais, altas e fechadas (vv. 11-20):

²³⁷ A epígrafe da composição é de Victor Hugo: “Ceux qui pieusement sont morts pour la patrie / Ont droit qu’a leur cercueil la foule vienne et prie. / Entre les plus beaux noms leur nom est le plus beau. / Toute gloire près d’eux passe et tombe éphémère; / Et comme ferait une mère, / La voix d’un peuple entier les berce en leur tombeau!” (“Hymne”, de *Les chants du crépuscule*, 1836).

²³⁸ Já nomeado noutros poemas, Camilo foi o ditador que recuperou os estandartes perdidos pelos Romanos em guerra contra os Gauleses no século IV a. C.

²³⁹ Saliente-se a hipérbole pela precisão numérica, em aspecto que na verdade é incontável.

²⁴⁰ A relação de sinonímia que se estabelece com o verso inaugural (“Ó Pátria”) provoca um abrandamento pela igualdade.

Acesas vagas de voraz tormenta
Vão talando teus viços, teu verdor,
Da morte a tempestade vai sedenta
Roncando em teu sepulcro com furor;
Lá ressurge abrasado um bafo impuro
Dentre o túm'lo de Nero tão escuro,
Referve em vagalhões o mar também,
Estalam raios mil!... bramam... é noite,
Da rajada feroz o duro açoite
Nas espadas dos montes zumba além!

O poeta sente ouvir “um grito de morte e maldição” (v. 27) a reclamar “ao fundador do Vaticano”²⁴¹ uma existência diferente da actual (vv. 30-40):

Que lhes outorgue a Roma de Catão!
Implorando convulsos melhor sorte,
Outra vida, outra luz, outro arrebol,
Outra aragem que não sopro de morte,
Outros astros propícios, outro sol;
Implorando vigor, que os membros lassos
Pasmaram no torpor feros devassos;
Implorando outras brisas, outro ar,
Outros cantos suaves pela selva,
Outros prados cobertos doutra relva,
Outras vagas mais brandas, outro mar!

A repetição de “outro” / “outros”, “outra” / “outras” intensifica semanticamente que o que se quer é tudo menos o que existe nesse momento. O texto continua com um recurso discursivo análogo: um sujeito poético que apreende pelos sentidos as ânsias de uma força que reclama a reposição de valores do passado, figurado alegoricamente no guerreiro de “nobre frente” (v. 46) que vê erguer-se da campa, rapidamente identificado com Garibaldi²⁴², apoteoticamente saudado (vv. 51-60):

²⁴¹ No v. 29. Referência a S. Pedro.

²⁴² v. 51. Gomes de Amorim (1866: 112-116) evocará a figura de Garibaldi (1807-1882) de uma forma semelhante, ou seja, num cenário histórico que o inscreve como continuador dos valores mais virtuosos da Antiguidade romana, na defesa da liberdade (v. sobretudo a segunda secção do poema “Garibaldi”, em que o herói da resistência fala em discurso directo com os “herdeiros de Nero”).

o teu destino
Gravou-te em letras d'ouro a mão de Deus,
O mesmo sol qu'inunda o Aventino
Desceu-te sobre a fronte lá dos céus!
Embora a hidra atroz do despotismo
Se morda em contorções no fundo abismo,
Seus dias 'stão contados... vai morrer!
A ti, manda-to Deus! é teu fadário
Atar as negras pregas do sudário,
Que a deve em densas trevas envolver!

Até ao seu termo, o poema desenvolverá os mesmos eixos semânticos — liberdade / aprisionamento —, em que a escuridão (v. 61, “sombas”) se contrapõe à luz (v. 62; “sol”, “raios”, “arrebol”), estendendo cada uma dessas polaridades os significados a correlatos a que estão tradicionalmente associados: presente / passado (v. 68), tirano (vv. 78, 85) / justo e virtuoso; / igualdade (v. 75), sonho (v. 68) / realidade, brisa (v. 73) / tempestade (v. 76). O poeta anuncia que chegará o momento em que o passado será assumido como legado a ser preservado e a tirania será derrotada; assim sendo, como grito de encorajamento, o presente confunde-se com o exemplo de Catão e Graco (vv. 86-90):

Arredai! arredai! somos romanos!
Temos nas veias o sangue de Catão,
Das cinzas do tribuno Gaio Graco
Não podia brotar um povo fraco,
Não podia surgir fraca nação!...

No ano de 1852, António Pedro Lopes de Mendonça dava à publicidade, n' *A Semana*, um “fragmento de um livro inédito”. Ilustrado por uma estampa em que surge um homem de olhar contemplativo sobre uma planície (aos pés estão depostos um elmo e uma espada), pode classificar-se “Mário nas Ruínas de Cartago”²⁴³ como um trecho histórico que contextualiza a presença daquela figura naquele local. Recorda-se que Mário foi vencedor de Jugurta e defendeu Roma do ataque dos Cimbros, feito que, valendo-lhe ter sido aclamado “terceiro fundador da república”²⁴⁴, pôs termo à sua carreira militar. “Durante a guerra social movida pelos povos italianos contra Roma”, continua Lopes de Mendonça (1852b: 29), Mário não “teve a coragem de se colocar à frente dos insurgentes, nem quis oferecer o valioso auxílio da sua espada à orgulhosa Roma, que esteve a ponto de sucumbir” por causa dos interesses instalados entre a nobreza e plebe da cidade. O articulista caracteriza Roma já como “dissoluta”, já

²⁴³ Existem outras representações da mesma cena, como a de John Vanderlyn (1775-1852), propriedade da Biblioteca do Congresso.

²⁴⁴ Mendonça (1852b: 29); isto é, depois de Rômulo e Camilo.

como “alimentada dos despojos das nações”, “e Mário, corrompido como os outros, locupletava-se sordidamente (...), e abandonava a causa generosa baptizada pelo sangue” de Gaio e Tibério Graco (Mendonça 1852b: 30). Envelhecido, Mário retoma as armas, assume o consulado repetidas vezes, “entregue aos vícios de uma embriaguez ignóbil, que ele procurava para se esquecer do seu inimigo e rival”, Sula. Lopes de Mendonça (1852b: 30) resume:

Mário caiu como fulminado perante o nome de Sula. A república acabou de se prostituir debaixo do governo desse aristocrático dissoluto e feroz, a aristocracia subiu em riqueza, em consideração, no gosto dos privilégios escandalosos e odientos: mas nem a feliz estrela de Pompeio, nem a coragem estóica de Catão, nem o fanatismo de Bruto, a puderam salvar do aniquilamento. Roma pagando com o martírio a devoção sublime de Tibério e Gaio Graco, lavrou a sua sentença de morte: recusando-se a transacção democrática, renegou a lei do progresso, que conserva, transformando: e algumas dezenas de anos depois, a orgulhosa aristocracia submeteu-se a um aceno de Césares, e a Roma austera imitava os costumes desses degenerados déspotas da Ásia, que ela vencera em porfiosas batalhas.

Este testemunho, de um dos mais importantes críticos literários do século XIX, tem a originalidade de colocar o ponto de viragem na degradação dos costumes de Roma no período da guerra social, e não, como em regra acontece (talvez por influência da reflexão de Tácito sobre o regime político de Roma), nas guerras civis que determinaram o início do principado. Como se viu, também neste texto de Lopes de Mendonça se salienta, em matéria de organização do discurso, uma constante adjectivação de personagens e suas acções: de um lado, os heróis da República, aos quais se atribuem positivamente qualidades virtuosas; de outro, os vilões do despotismo, aqueles que concentram os vícios morais, ambição política e soberba pessoal. Também nestas ruínas “Roma é uma augusta recordação: admiremo-la, de longe, sem a querermos imitar” (Mendonça 1852b: 30).

O império dos tiranos: Nero e os cristãos

Tal como em outro lado se evidenciou acerca da República e dos valores de liberdade, que celebram Catão (Cap. 3, *supra*), Mânlio, Camilo, Cipião, Múcio Cévola²⁴⁵, Graco²⁴⁶, entre outros, ao império e à tirania também são associados nomes de personalidades que retra-

²⁴⁵ Na colectânea poética de Jacinto Augusto de Santana e Vasconcelos (1852: 97-101), encontra-se um poema sobre Múcio Cévola, o herói romano que se apresentou diante de Porsena com intenção de o matar, a fim de conseguir a libertação de Roma, de onde se havia expulsado o rei Tarquínio, o Soberbo, por causa do desrespeito pelo pudor de Lucrécia. As características principais da figura de Cévola, que simboliza a resistência da juventude romana contra o ataque etrusco (patrocinado pelo rei deposto), são a coragem em desvalorizar a própria vida, cuja importância se encontra reduzida em face da vontade de assegurar a liberdade da sua Pátria, mas também a arrogância e o desprezo pela repressão tirana dos monarcas. A sua constância ficou provada por ter queimado a mão esquerda para demonstrar a Porsena como estava disposto a sofrer pela Cidade.

²⁴⁶ António de Serpa (1851: 71-75) dedica a este herói o poema “Caio Graco”.

tam de forma privilegiada os seus vícios. Nesta ordem de ideias, os imperadores da dinastia júlio-cláudia que se seguiram a Augusto, nomeadamente Tibério (durante o principado do qual Jesus Cristo foi condenado), Calígula (cujo governo veiculou muitas dúvidas quanto à sanidade do imperador pagão) e Nero (que responsabilizou os Cristãos pelo incêndio de Roma), constituem, em diversos textos do período em análise, uma unidade, evidentemente caracterizada por uma polaridade negativa.

Em 1839, nas páginas d’*O Ramalhete*, podia ler-se um texto não assinado acerca das “Perseguições contra Cristãos”, onde se comenta que, “[e]m uma de suas devassidões de espírito, mandara Nero incendiar Roma para gozar do espectáculo de uma grande catástrofe e também para dar largas à sua mania de construir”, havendo de “fazer cair sobre outras cabeças o horror que se levantava contra ele; acusou os cristãos de serem os autores do incêndio”. O articulista admite que o Cristianismo “tinha então por inimiga a imensa maioria do povo romano”, mas que, “como confessa o mesmo Tácito”, eles eram inocentes do crime de que eram acusados (p. 219). Deste modo, o texto concentra os dois acontecimentos que haviam de resumir o principado do filho de Agripina: a destruição de Roma pela deflagração de um enorme incêndio e de que veio a ser culpabilizada a comunidade de cristãos que habitava na cidade. Diversos poemas com esta temática não deixam de referir as duas situações.

No “Estudo Trágico” que publicou em 1855 nas páginas da *Revista Peninsular*, Mendes Leal ficcionava a conversão ao Cristianismo de um casal composto por um soldado lusitano, Sigeu²⁴⁷, e a romana Virgínia. O enquadramento histórico mais preciso em que essa conversão irá ocorrer é sugerido pelas próprias personagens da peça: “Roma proscreve Octávia, e arroja ufana / Popeia ao seu verdugo”, “À sórdida Agripina / De Augusta o nome deu” (Leal 1855: 338). A acção decorre, assim, nos anos de maior terror do principado de Nero, sendo a Roma imperial descrita com recurso a uma carga semântica já comum, que sugere loucura, corrupção e violência (Leal Júnior 1855: 338):

Vês esta Roma?
Nela, à frente do crime e da demência,
Do horror, da corrupção, e da impiedade,
Se ergue, cos pés no sangue e a taça em punho,
Herdeiro de Calígula e Tibério,
Rival d’Éato, raça d’Enobarbo,
César Deus, César Pólux, César Jove,
César histrião, César parricida,
César Nero!...

²⁴⁷ Rude em comparação com os efeminados romanos (Leal Júnior 1855: 337), considera-se “bárbaro”; Virgínia chama-lhe “Filho ardente da agreste Lusitânia” e “meu fero lusitano” (Leal Júnior 1855: 339).

Este cenário resultou da degradação das virtudes do passado, pois, como Virgínia recorda, Roma teve “Cincinatos e Camilos”, foi a pátria de Lucrécia e de outra Virgínia célebre (Leal Júnior 1855: 340-341).

O casal de protagonistas é ameaçado por Nero, cuja prepotência deseja a posse da jovem. Sigeu enuncia a certeza de que ele venha a ter êxito, exprimindo o seu discurso a identificação comum do déspota com um animal feroz (Leal Júnior 1855: 346):

Eis o braço de Nero. (...)
Qual morada patrícia a que não chegue
Subitâneo, terrível como o raio!
Qual formosa mulher que não deseje,
Rugindo, afiando as garras como o tigre!...

Não vale a pena fugir, nem mesmo para a Lusitânia, porque “Nero não dorme” (Leal Júnior 1855: 348). Sigeu reage a este estado de coisas com fervor, não isento de ideais revolucionários:

Tem do império a implacável tirania,
Espada imensa que retalha o mundo,
O punho em Roma, o gume em toda a parte²⁴⁸ ...
O que importa é quebrá-la.

O guerreiro entende que “é mais glória / Cair na luta, por sudário tendo / A liberdade do universo”. Por isso, eleva-se acima dos exemplos de outras vítimas do tirano (Leal Júnior 1855: 348):

Súbrios, Veranos, Sénecas, Vestinos,
Em silêncio morrei! Sigeu é livre,
Há-de livre expirar, brandindo altivo,
Se é frouxa a espada de Pisão, ao menos
O punhal de Espártaco.

Diante de Nero, o grandioso povo romano tornou-se “soberbo e miserando, / Fantasma do que foi”. Depois destas proclamações de Sigeu, também Virgínia revela ter noção de que Roma se havia transformado, estando o passado irrecuperavelmente perdido (Leal Júnior 1855: 349).

Apesar de a tirania alastrar por todo o lado, há focos de resistência, como aqueles em torno de Galba, Otão, Vespasiano, entre outros. Anuncia-se, no desmoronar do “mundo anti-

²⁴⁸ Adiante confirma-se a ideia: “De Nero o braço / Penetra em toda a parte” (Leal Júnior 1855: 383).

go” um “mundo novo”: o Cristianismo (Leal Júnior 1855: 350), que recusa ter Nero e Tibério como deuses a quem prestar culto. Na verdade, Sigeu estava já informado da acção dessa nova “seita”, reconhecendo nela qualidades que Roma perdera (Leal Júnior 1855: 351). Assim, o soldado da Lusitânia transmite à amada as impressões que a nova religião lhe vem despertando, e que hão-de anteceder a conversão efectiva (Leal Júnior 1855: 352):

vacilo
Ao ouvir a palavra, estranha e rara
Do apóstolo cristão. Sinto em minha alma
Uma luta confusa e inexplicável
De sombra e luz, de mágoas e desejos.
Disputa-me a razão a nova crença;
O coração me assalta a crença herdada.

No segundo acto, Virgínia é informada por um liberto de que Nero a deseja. Recusando entregar-se, e, perante a ameaça de violência, declara altivamente ao emissário que “Sabe morrer a herdeira de Virgínio. / Sei morrer sem vileza. A minha raça / Tem por costume desprezar tiranos” (Leal Júnior 1855: 384). Esta declaração solene coloca a personagem sob ameaça, que a ausência de Sigeu potencia. Quando ele regressa e ela lhe relata o sucedido, o guerreiro inicia a revelação de uma atitude um pouco menos agressiva. Tinha-se operado a conversão, que veio a motivar que o amor entre eles se tenha tornado um “sacrilégio” (Leal Júnior 1855: 387). Virgínia mostra-se incrédula, e o amado expõe as suas razões num extenso discurso em que os cristãos são caracterizados mediante exemplos de Cristo, acumulando-se outros casos de mártires. A heroína começa então a interessar-se pela nova fé, interrompendo o discurso do lusitano com incentivos a que prossiga a narração. Ela pressente que aquilo que pensa está de acordo com a doutrina que Sigeu lhe vem expondo.

Perto do fim da peça, Virgínia reclama o baptismo, já antes associado à luz e à verdade, enquanto o paganismo são trevas e ignorância (Leal Júnior 1855: 390 e 392). Ambos cristianizados, a coacção de Nero deixa de ser uma ameaça, pois juntos poderão enfrentar a eternidade, entregando-se à morte dada pelos pretorianos. A conversão de Sigeu e Virgínia inscreve-se num quadro histórico alargado, que veicula a ideia de transformação da imagem dos cristãos de seita perigosa para o estado numa religião tributária de uma mensagem de perdão universal, em que homens e mulheres são iguais.

A substituição de um principado de terror por uma nova ordem proporcionada pelo Cristianismo virá a ser notada noutros textos, como aquele que descreve que, no lugar onde Nero estivera enterrado, se ergue agora uma igreja. Pela fama do seu autor, poderá dizer-se

que terá sido a composição “O Túmulo de Nero”, originalmente publicada n’*O Trovador*²⁴⁹, a formular na poesia romântica portuguesa uma imagem cristalizada, embora de acordo com as coordenadas da historiografia antiga. O poema de João de Lemos começa por descrever o “pálido luar” (v. 4) que cai sobre Roma, acompanhando paulatinamente o processo do anoitecer, como indicam o uso dos dísticos²⁵⁰, as referências espaciais mais ou menos precisas²⁵¹ e as formas verbais (algumas de apelo visual)²⁵², por vezes repetidas²⁵³, que por acumulação configuram uma hipotipose. Descreve-se um espaço repartido por dois tempos: o actual²⁵⁴, na perspectiva de quem vê²⁵⁵, e o passado²⁵⁶, pela evocação da memória. O poema menciona ainda outros locais conhecidos de Roma: a Rocha Tarpeia (aludida pela figura epónima nos vv. 11-12: “Aqui vaidosa a Tarpeia / No Tibre se retractou”) ou o Capitólio (v. 16) — espaços que não são descritos, mas que começam a ser preenchidos com figuras da história de Roma: Mânlio (v. 14), Reis²⁵⁷ (v. 17), Nero (v. 18). Este imperador ocupa um lugar elevado (interpretação admitida por “torre”, v. 18), que lhe permite uma panorâmica sobre a cidade: “Donde em chamas te olhou fero, / E fero às chamas sorriu” (vv. 19-20). Trata-se de uma clara referência ao incêndio que o próprio Nero terá instigado. De seguida, menciona-se o “arco de Constantino”, elevado, “banhado em luz”²⁵⁸, símbolo da cristianização do Império, decretada por este soberano.

Como se vê, o périplo que o sujeito poético faz com o leitor baseia-se na acumulação pormenorizante (topografia) e convoca etiológicamente lendas desses locais²⁵⁹. Será quando procura um carvalho que no tempo do discurso já não existe (no seu lugar está uma igreja) que o poeta-cicerone justifica (vv. 30-34):

²⁴⁹ O poema não tem data inscrita, mas foi publicado no n.º 5 d’*O Trovador* (em 1845). Recorde-se que a 1.ª ed. em volume da revista é de 1848; 2.ª ed. 1853. O poema havia de ser recolhido no *Cancioneiro*, de João de Lemos, integrando o 3.º vol. (1867). É por esta versão que será citado (Lemos 1867: 22-26).

²⁵⁰ “Já” (v. 1), “E trás daquele” (v. 3), “eis” (vv. 5, 9), “Lá” (v. 6).

²⁵¹ Expressões como “trás daquele monte” (v. 3), “grimpas” (vv. 5, 6), “campo Vacino” (v. 8), Palatino (v. 9), Coliseu (v. 10) são exemplificativas do processo.

²⁵² Exemplificam o fenómeno: “Surge pálido luar; / Surge... surge... eis todo assoma...” (vv. 4-5), “tinge” (v. 6), “inunda” (v. 8), “abraça” (v. 9), “beija” (v. 10).

²⁵³ Por epanalepse: o processo desenrola-se no exacto momento em que está a ser descrito.

²⁵⁴ Além dos verbos no presente do indicativo, o advérbio “Agora” surge nos vv. 18, 28 e 59.

²⁵⁵ Uma 1.ª pessoa que se manifesta nas formas “Cuido” (v. 13), “procuro” (v. 25), “quero” (v. 60).

²⁵⁶ O passado é sugerido pelos tempos verbais do pretérito e por advérbios como “outrora” (v. 27).

²⁵⁷ Trata-se de uma alusão à monarquia e, por isso, à prepotência autoritária.

²⁵⁸ A palavra “luz” está em posição de rima com “Cruz” (v. 24).

²⁵⁹ Processo que lembra o passeio de Evandro com Eneias no canto VIII da *Eneida*.

Era aí, *do povo às portas*,²⁶⁰
Que ao roble vinha poisar
Negro corvo, e às horas mortas
O corvo sempre a grasnar;
Era o terror da cidade!

Na verdade, o corvo assombrava qualquer peregrino que por ali estivesse²⁶¹. Questionando sobre o “mistério” (vv. 40, 50) que justificava aquela ave, representação do mau agouro que o Romantismo associará ao pressentimento dos mortos (*Dic. Símb. s.u.* “Corvo”), o sujeito acumula hipóteses em sucessivas perguntas retóricas. Este recurso, intensificado pela nomeação individual de figuras históricas, possibilita a criação de uma tensão, em progressivo clímax, até à sua quebra com a resposta monossilábica. Note-se como todas as personalidades (excepto Mário) se caracterizam por uma semântica de polaridade claramente positiva (vv. 40-49):

Roma! Roma! Era um mistério
O corvo, que ali grasnou?
Sobre as ruínas do império
Foi Mário, que se assentou?
Foram manes de Trajano?
Foi um Pompeu Africano?
Foi a sombra de Catão?
Ou, praguejando o Senado²⁶²,
Foi César ensanguentado?
Foi, foi ele, ó Roma? — Não!

Ainda em busca de explicação para a presença daquele animal nesse sítio, a *persona loquens* recorda que “O corvo agoureiro / Dos mortos acode ao cheiro” (vv. 54-55), e a interrogação sobre quem poderia ali estar sepultado tem uma resposta quando “A terra foi revolvida” (v. 57) e enterrada se descobre “Sepulcral urna partida” (v. 58). Ela própria se identifica, pois “tem letras” (v. 60) e, na sua “funérea inscrição” (v. 61), é possível perceber “aqui jaz... Nero!” (v. 62). O assombro toma conta do sujeito poético, que esconjura (vv. 63-65, 69-73):

²⁶⁰ Itálico no original. João de Lemos (1864: 264) explica a lenda: “Segundo uma popular tradição romana, havia antigamente em Roma na — Porta del Popolo — uma grande árvore onde vinha sempre empoleirar-se um corvo; cavou-se a terra e achou-se uma urna com inscrição, dizendo que ali se encerravam as cinzas de Nero: — as cinzas foram lançadas ao vento e edificou-se naquele lugar a Igreja de Santa Maria do Povo”.

²⁶¹ Nos vv. 35-39; apenas acontecia à noite (vv. 50-51). À “aurora”, “No mesmo ramo, à mesma hora, / O mesmo corvo a grasnar!...” (vv. 52-53): note-se a passagem e circularidade do tempo e a sua iteração e suspensão expressa pela repetição vocabular.

²⁶² O senado é o símbolo do poder político e da oposição à ditadura de Júlio César.

Nero!... Nero!... Maldição!
Mal haja, Roma, o tirano,
Que em teu seio se criou!
(...)
Oh! Roma! Teu nome eterno
Há-de manchá-lo este só!
Nero!... Filho lá do inferno,
Nem lhe sofre a terra o pó!...
Inda sepulto põe medo!

A reacção do eu à leitura da inscrição convoca a memória do pior que Roma viveu na época de Nero, fazendo terminar a descrição de espaços para dar início à evocação histórica. Não se concretiza o que Nero fez de mal, apenas se emitem juízos valorativos acerca dessas acções.

A partir daqui, o discurso acelera: quase desaparecem as reticências suspensivas, surgem pontos de exclamação sugestivos de indignação. Recusando ao tirano o direito a sepultura (vv. 76-78: “é mágoa dura / Ter um Nero sepultura, / Poder Nero descansar!”), as suas cinzas são arremessadas (vv. 66-68) e, como punição por lhe ter dado abrigo, dele se ter alimentado sem definhar, o próprio carvalho é derrubado para se vir a transformar no símbolo da cristandade (vv. 83-88):

Cai o tronco da maldade...
E depois serve à piedade
Nas pedras que ali conduz!
Aonde oculta dormia
Férreo sono a tirania,
Vela erguida agora a cruz!²⁶³

Como à natureza está vedada a possibilidade de acolher a tirania em repouso, é aliciante perceber como deveriam ter agido os homens diante do sono de Nero. Ainda que se trate de uma tradução de um poema de Philippe Lesbroussart²⁶⁴, “O Sonho do Tirano” responde, num primeiro momento, a este desafio²⁶⁵.

A composição descreve uma circunstância banal: enquanto Nero²⁶⁶ repousa, aqueles que o rodeiam (os súbditos que aparentemente o veneram) podem “Respirar por instantes” (v. 8), porque o sono é a suspensão da violência. O sujeito poético²⁶⁷ coloca-se, diegeticamente falando, fora desse cenário, narrando a situação política de Roma e da atmosfera de terror que

²⁶³ Ou seja, onde Nero dormia acorda a religião sob a forma de igreja.

²⁶⁴ Escritor belga, 1781-1855.

²⁶⁵ A versão é de Bernardo Xavier Rodrigues de Magalhães (sobre quem nada encontrei) e está datada de Aveiro, 11 de Maio de 1851. Foi publicada num número da *Miscelânea Poética* do mesmo ano.

²⁶⁶ Nero é o “tirano” do título, e assim referido nos vv. 22, 50, 67, 70, “monstro” (vv. 4 e 73), “tigre” (v. 6), “açoute feroz da raça humana” (v. 25) e “soberano infame” (v. 41).

²⁶⁷ Em primeira pessoa (v. 17).

a oprime: “flutua em mar de sangue / A antiga Roma” (vv. 1-2; cf. 55-56), vindo a admirar-se que, diante da quietação da fera, eles não ajam como libertadores, a exemplo de Bruto (vv. 9-16):

Nero dorme, oh! Romanos, e esses ferros
Em vossas mãos covardes quedos ficam?!!
Porventura o pavor vos susta o braço?
Imortal será ele?!
Filhos de Bruto! arrojo um só momento.
Arrancai-o dos gozos, que o circundam.
Desse sono que passa o monstro passe²⁶⁸
Da campa ao sono eterno.

Não obstante, o sujeito mostra-se consciente de que do “triste cortejo” fazem parte “Aduladores vis” (v. 5), que têm “almas frouxas” (v. 17) onde “entrou medo vil” (vv. 18-24):

a covardia
Infames cortesãos só entenderam,
De terror vacilando!
Com fingido sorriso eles ocultam
Tristeza que o tirano ofenderia;
Neles só vêem semblantes²⁶⁹ jubilosos
Delatores infames.

A quarta estrofe esboça, todavia, uma mudança no enquadramento narrativo do sujeito lírico: centrando-se em Nero e já não na caracterização dos seus súbditos, os limites objetivos deterioram-se à medida que se começa a aceder ao interior da personagem²⁷⁰ — Nero sonha com o que lhe traz satisfação (vv. 29-32):

Verdugos prontos... vítimas presentes...
Ordena a execução... subitamente
Vê rolarem cabeças²⁷¹, e convulso
De contente vacila!!

O cenário de terror e trevas, descritas como uma tempestade (vv. 33-36), é seguidamente especificado com a aparição de um espectro²⁷²: “Nero vê Agripina!!” (v. 40). A mãe do impe-

²⁶⁸ Saliente-se o efeito sonoro “passa” / “passe”, que insinua a passagem do efêmero para o eterno (cf. Lausberg 2004: 183-184).

²⁶⁹ Este nome reforça a ideia de que o que está à vista é diferente do que aqueles súbditos sentiriam.

²⁷⁰ Por aquilo que ele vê (v. 27: “sonha ver”; vv. 31 e 40: “vê”).

²⁷¹ A descrição faz-se por simples acumulação, de que está ausente uma expressão valorativa.

²⁷² A figura espectral que aparece oniricamente a anunciar o futuro tem raízes antigas, relacionadas com ritos iniciáticos simbolizados pelas catábases nas epopeias homérica e virgiliana (sobre descidas aos Infernos, v. Cap. 5, Sec. III); sobre a importância do espectro no Romantismo escreveu Sousa (1997: 171-172).

rador apresenta-se como arauto de um futuro que se avizinha violento para ele, se continuar a perseguir aquele caminho de infâmia²⁷³. Agripina fala-lhe, recordando-lhe a morte que o filho lhe infligiu (vv. 49-52):

Atenta neste seio²⁷⁴ espedaçado,
Que alimentou a infância dum tirano;
Neste seio, que abriu ferro assassino,
A seu dono vingando (...).

Nero matou a mãe como muitos outros, violência que os versos seguintes sugerem a partir do nome “sangue”, ou seja, pelo resultado exprime-se o acto. Ironicamente, porém, Nero é incentivado a perpetrar ainda mais crimes, pois continua a haver lugar a maior infâmia, sobretudo porque (vv. 61-64):

Os destinos contaram teus delitos,
Negros delitos a que o fado manda
Igualar os tormentos, as torturas
De tua lenta agonia!

Finalmente, Agripina decreta, balanceando o passado com o futuro (vv. 67-72):

Tirano hás sido, morrerás escravo;
Vacilando ante a morte;
Vê no futuro a história inexorável
Afundir²⁷⁵ a memória do tirano
Em lodaçal ensanguentado, imundo;
E fica com teu fado.

O sonho criou alguma perturbação no espírito do imperador, que, como qualquer vítima do destino²⁷⁶, não conseguirá fugir dele, nem da sua verdadeira natureza (vv. 73-80):

Desvairado, arquejando acorda o monstro,
O que em sonhos ouvira ainda escuta²⁷⁷,
Inda ouve retinir nos seus ouvidos
O aresto da vingança!

²⁷³ Ela diz-lhe: “após dois anos / Venho dar-te o prémio, venho abrir-te / Os abismos do inferno!” (vv. 42-44), palavras que dão conta da situação cronológica do sucesso descrito (dois anos depois do assassinio de Agripina, este sonho teria ocorrido em 61 d. C., sete anos antes da morte de Nero).

²⁷⁴ O seio é o símbolo materno, não por acaso oferecido ao verdugo que ia matar Agripina (v. *infra*).

²⁷⁵ O mesmo que “afundar”.

²⁷⁶ vv. 61, 62, 72.

²⁷⁷ O passado mantém-se como se o tempo tivesse parado. Antes tinha sido descrita a visão, agora que o sonho terminou, a audição é o que resta.

Vê sua perda, e chora, e se lastima;
Porém infames lágrimas que verte,
Que o espanto arrancou só por momentos,
O furor as enxuga.

O sujeito-narrador retoma a focalização onisciente e extradiegética para se assumir agora também ele enquanto uma autoridade sobre pensamento político e formas de governo. Algo tacitamente, profere (vv. 81-88):

Embalde²⁷⁸ seu poder sempre terrível
Soberbo alevantando férreo braço,
Soube fazer calar, impôs silêncio
À verdade insolente;
O poder dos tiranos cai com eles;
Oh! desespero! — oh! raiva, — eles não podem
Mau grado seu aniquilar o tempo,
Que há-de vir dos vindouros!

Com efeito, a ideia de que a prepotência do presente nunca poderá controlar a memória do futuro surge já em Tácito²⁷⁹. Na sequência da condenação de Cremúcio Cordo, o historiador considera uma tolice pensar-se que se pode silenciar a voz dos que se sentem oprimidos. Recorda, simultaneamente, a morte de Sócrates (Cap. 2, *supra*).

A estrofe que serve de remate ao poema constitui-se ainda como linha de leitura, expandindo o seu conteúdo: em causa não está o imperador Nero nem o sonho com Agripina; afinal, qualquer tirano terá de enfrentar, um dia, o julgamento das suas acções, e a posteridade é o melhor juiz nesse tribunal (vv. 89-96):

Do desespero²⁸⁰ à beira treme o déspota,
E por ver se desfaz os seus terrores,
Do crime à embriaguez²⁸¹ s'atira em breve,
Com um furor crescente:
Em vão! que sob os textos solitários,
Lá no meio das trevas horrorosas,
Aparece Agripina — o negro 'spectro,
Que o assusta e aterra.

Também na composição “A Morte de Agripina”, de Jacinto Augusto de Santana e Vasconcelos (1852: 11-13), a figura da mãe de Nero assume protagonismo. Ao contrário de

²⁷⁸ A vanidade das acções do imperador vinha sendo expressa por formas como “em vão” (v. 46), “De nada” (v. 48), e voltará a ser sugerida em “Embalde” (v. 81) e “Em vão” (v. 93).

²⁷⁹ Este passo será citado no Cap. 7, *infra*.

²⁸⁰ Isto é, encontrando-se perto do fim da esperança, o tirano não a contém.

²⁸¹ Tal como o “furor” (vv. 80, 92), a embriaguez é uma forma de alienação da verdade, que ele procura ocultar.

outros poemas que têm sido até aqui analisados, nestas onze quadras de versos hendecassílabos não se descreve o acto anunciado no título, mas sim a reacção da natureza (que se encaixa em tempestade e escuridão, como que a anunciar que a luz da natureza se afasta para dar lugar às trevas e ao crime²⁸²) e da cidade²⁸³, caracterizada como síntese de todos os crimes e infâmias²⁸⁴. Apenas na estrofe X (vv. 37-40) se justificam os movimentos narrados, aduzindo uma causa histórica para eles:

Morreu Agripina! que mãe do malvado,
Serpente como ele, seu filho a matou,
Punhal assassino rangeu encravado
No seio maldito que ao monstro gerou!

O responsável pelo crime não é nomeado, somente adjectivado: “malvado”, “Serpente” e “monstro”. Como no poema de Philippe Lesbroussart que Bernardo Xavier Rodrigues de Magalhães traduziu, faz-se alusão ao peito onde se cravou a arma fatal. Aos dois testemunhos subjaz a versão canónica que relata a morte da mãe do imperador, ou seja, o livro XIV dos *Annales* de Tácito, narrativa que se estende por alguns capítulos (5-9). A mãe do imperador, tendo escapado a uma emboscada do filho, que pretendia matá-la com a aparência de um acidente, recebe finalmente a visita de tropas, que rodearam a casa onde ela se encontrava, com ordens para lhe pôr termo à vida:

nunc solitudinem ac repentinos strepitus et extremi mali indicia. abeunte dehinc ancilla, “tu quoque me deseris?” prolocuta respicit Anicetum, trierarcho²⁸⁵ Herculeio et Obarito centurione classiario comitatum: ac si ad uisendum uenisset, refotam nuntiaret, sin facinus patraturus, nihil se de filio credere; non imperatum parricidium. circumstant lectum percussores et prior trierarchus fusti caput eius adflixit. iam [in] morte[m] centurioni ferrum destringenti protendens uterum “uentrem feri” exclamauit multisque uulneribus confecta est²⁸⁶.

²⁸² De harmonia com o testemunho de Tácito: *Noctem sideribus inlustrem et placido mari quietam quasi conuincendum ad scelus dii praeuere* (Ann. 14.5); trad. Carvalho in Tácito (1830 II: *ad loc.*): “A providência dos deuses permitiu que a noite estivesse muito clara, e o mar sossegado, para que nenhuma dúvida pudesse haver sobre a autenticidade deste atrozíssimo delito”.

²⁸³ Ainda que mencionado no v. 10, deve recordar-se que o Coliseu (ou, melhor dizendo, o Anfiteatro Flávio) não existia no tempo de Nero.

²⁸⁴ Sugere-se continuamente a paragem do tempo (cf. v. 17), como se a natureza entrasse em suspensão diante da proximidade do crime: “O orbe em seu eixo parou de terror!...” (v. 36).

²⁸⁵ O tradutor explica que se trata de um “Comandante de uma *trirreme*, ou galera de três ordens de remos” (Carvalho in Tácito 1830 II: *ad loc.*).

²⁸⁶ Tac. Ann. 14.8. Trad. Carvalho in Tácito (1830 II: *ad loc.*): “A diferente face que haviam tomado aqueles lugares (o silêncio e solidão profunda, e depois os súbitos clamores), era com efeito tudo isso um anúncio de funestíssimas desgraças. Já também a escrava se ia igualmente retirando, quando ao dirigir-lhe as palavras — *E tu também me abandonas?* dá com os olhos em Aniceto, que vinha acompanhado do trierarco Herculeio, e de Obarito, centurião da marinha. Disse-lhe logo que se a vinha visitar, anunciasse ao príncipe que já estava restabelecida; porém se trazia intentos sinistros, ela estava bem certa de que tais ordens não podiam emanar de seu

Esta predisposição para a morte havia de tornar-se proverbial e o elemento mais conhecido do episódio da morte de Agripina, posicionando Tácito novamente no lugar de autor que mais terá contribuído para o conhecimento do império romano.

filho, porque ele era incapaz de ordenar um matricídio. Os assassinos se puseram em roda do leito, e o trierarco foi o primeiro que lhe deu com um bastão na cabeça. Vendo ela porém que o centurião puxava da espada para matá-la, apresentou-lhe o ventre, dizendo-lhe: *aqui o tens, descarrega-lhe o golpe*; e assim morreu cortada de muitas feridas”.

Capítulo 7.

CORNÉLIO TÁCITO, O “INIMIGO DA TIRANIA”

No início do capítulo XXVI de *Viagens na Minha Terra*, o autor textual admite vir a entrar na cidade de Roma “com o meu Tito Lívio e o meu Tácito nas algibeiras do meu paletó de viagem” com o objectivo de “entender melhor a sua história, que o texto dos grandes escritores se me há-de ilustrar com os monumentos d’arte que os viram escrever” (Garrett 2010: 301). Ao sentido de pertença, proximidade e familiaridade, conferido pelo uso insistente do pronome possessivo, associa-se a curiosidade e o desejo de saber, sendo de realçar a nomeação dos dois historiadores latinos: Tito Lívio, autor de uma história que explica a fundação e a expansão do poderio romano, e Tácito, escritor fundamental para perceber, histórica e politicamente, a sua mutação e decadência.

No que a este diz respeito, notava, em 1829, José Agostinho Macedo²⁸⁷ (1901: 100) um acentuado interesse que a sua obra despertava: “Tenho conhecido em nossos modernos pensadores uma profundíssima veneração pelos escritos de Cornélio Tácito, e com razão, porque este romano (...) era um declarado inimigo da tirania”. A dilatada curiosidade assim assumida não está desligada de ideias liberais que, nesse tempo, punham sucessivamente fim ao Antigo Regime por toda a Europa²⁸⁸, não sendo difícil estabelecer a relação entre as características da obra tacitiana e o liberalismo que despontava em Portugal. Não por acaso, a tradução dos *Anais* será feita por José Liberato Freire de Carvalho²⁸⁹ (1772-1855), eminente defensor e divulgador da causa liberal junto da comunidade de exilados em Inglaterra, redactor do *Campeão Português*, um dos órgãos dessa difusão²⁹⁰.

O apego ao liberalismo do tradutor é evidente sobretudo em algumas soluções de tradução e nas notas feitas ao texto. Tem especial relevo aquela em que, referindo-se a um passo em que Tácito reflecte sobre as formas de organização do Estado²⁹¹, Freire de Carvalho co-

²⁸⁷ Chamado a emitir um parecer, dirigido ao Arcebispo Vigário Geral e datado de 30 de Janeiro, sobre a tradução do *Agrícola* realizada pela pena do médico António José de Lima Leitão (1787-1856), acerca da qual se falará adiante.

²⁸⁸ Conexiona-se com o liberalismo a tendência sul-americana para a autodeterminação, não muitos anos depois de os Estados Unidos da América do Norte terem tido sucesso na sua declaração de independência, em finais do século XVIII.

²⁸⁹ Irmão de Francisco Freire de Carvalho, examinador de Latino Coelho no Liceu de Lisboa (Vasconcelos 1860: 53-54).

²⁹⁰ Em Londres, chamava-se *Campeão Português, o Amigo do Rei e do Povo* (Carvalho 1982: 115-118, 240-242); em Lisboa, a partir de 1822, toma o título *Campeão Português em Lisboa* (Carvalho 1982: 147-148); Freire de Carvalho foi ainda incumbido de redigir a *Gazeta de Lisboa* (Carvalho 1982: 176-177); cf. Santos (1988: 108). Foi também o redactor do *Investigador Português* (Carvalho 1982: 80, 84, 87, 92, 238-240).

²⁹¹ Ann. 4.33: nam cunctas nationes et urbes populus aut primores aut singuli regunt: delecta ex iis et consociata rei publicae forma laudari facilius quam euenire, uel si euenit, haud diuturna esse potest. Trad. Carvalho in Tácito

menta: “A resolução deste problema político estava reservada para os tempos modernos; e a Inglaterra foi a primeira nação que com muita felicidade a resolveu. Tácito, por certo, mudaria hoje de opinião se pudesse ver os belos resultados de uma tal combinação de poderes”²⁹².

A defesa da liberdade e a condenação da tirania

Pela obra que deixou, Cornélio Tácito é uma das principais fontes historiográficas das primeiras décadas do principado. Atento à degradação do regime republicano, as suas obras maiores, as *Historiae* e os *Annales*, narram e analisam agudamente o caminho de uma República livre (de cariz democrático) para o Principado (de âmbito autocrático). A este propósito, Borges de Figueiredo (1856: 140) sintetizava: “Testemunha dessa longa série de déspotas, que haviam precipitado os Romanos debaixo do jugo da servidão, Tácito não pôde conter sua indignação; lançou em suas páginas ardentes esses traços sombrios, que julgam e punem os tiranos”. Além disso, o historiador fornece ao século XIX a imagem que os Romanos faziam dos primeiros cristãos, pois é com algum pormenor que descreve o incêndio de Roma, de que estes foram responsabilizados por Nero, trecho famoso dos *Annales*, que não por acaso fazia parte da selecta de Chompré (v. *infra*).

Com efeito, o facto de concentrar a sua atenção nos primeiros governos dos príncipes da família júlio-cláudia (*Ann.* 1.1.3), nas agitações de 69 e na dinastia flávia (*Hist.* 1.1; *Ag.*) obriga Tácito a compendiar uma série de acontecimentos funestos ocorridos nesse período²⁹³. O historiador admite que a sua obra, querendo ser fiel à verdade, poderá acabar por se tornar desinteressante à força de repetitiva, já que insiste muitas vezes sobre os mesmos temas:

pleraque eorum quae rettuli quaeque referam parua forsitan et leuia memoratu uideri non nescius sum: sed nemo annalis nostros cum scriptura eorum contenderit qui ueteres populi Romani res composuere. ingentia illi bella, expugnationes urbium, fusos captosque reges, aut si quando ad interna praeuerterent, discordias consulum aduersum tribunos, agrarias frumentariasque leges, plebis et optimatum certamina libero

to (1830 I: ad loc.): “Em todo o tempo as nações ou as cidades têm sido governadas ou pelo povo, ou pelos nobres, ou por um só imperante; porque uma República, constituída com estes três diferentes poderes escolhidos e unidos, dificilmente poderia existir; e quando existisse não é natural que a sua duração fosse longa”.

²⁹² Carvalho in Tácito (1830 I: ad loc.).

²⁹³ A promessa de escrever a história do governo de Nerva e Trajano (anunciada em *Hist.* 1.1) nunca foi cumprida, mas as afirmações em *Ag.* 1.3 (*Nerua Caesar res olim dissociabilis miscuerit, principatum ac libertatem, augeatque cotidie felicitatem temporum Nerua Traianus*: “Nerva César combinou coisas dantes opostas, o principado e a liberdade, e Nerva Trajano aumenta todos os dias a felicidade da época”) e *Hist.* 1.1 (*quod si uita suppeditet, principatum diui Neruae et imperium Traiani, uberiorem securioremque materiam, senectuti seposui, rara temporum felicitate ubi sentire quae uelis et quae sentias dicere licet*: “se a vida sobejar, reservo à velhice o principado do divino Nerva e o império de Trajano, matéria mais fecunda e mais tranquila de tempos de rara felicidade onde se pode sentir o que quiseses e dizer aquilo que sentires”) garantem que houve uma melhoria “democrática” na governação de Roma.

*egressu memorabant: nobis in arto et inglorius labor; immota quippe aut modice lassita pax, maestae urbis res et princeps proferendi imperi incuriosus erat*²⁹⁴.

A consciência da monotonia que a obra poderia exhibir é, assim, claramente assumida pelo autor, que lamenta que outros tenham tido glórias militares e políticas para narrar enquanto ele está tematicamente constrangido: *nos saeua iussa, continuas accusationes, fallaces amicitias, perniciem innocentium et easdem exitii causas coniungimus, obuia rerum similitudine et satietate*²⁹⁵. Noutro passo, realçando a novidade do seu ponto de vista, assevera: *neque sum ignarus a plerisque scriptoribus omissa multorum pericula et poenas, dum copia fatiscunt aut quae ipsis nimia et maesta fuerant ne pari taedio lecturos adficerent uerentur: nobis pleraque digna cognitu obuenerunt, quamquam ab aliis incelebrata*²⁹⁶.

A justificação dada para isso é o apego à verdade e ao princípio ético e moral inabalável de querer transmitir aos vindouros a versão correcta que a tirania desejaria iludir em seu proveito: *quo magis socordiam eorum inridere libet qui praesenti potentia credunt extinguere posse etiam sequentis aevi memoriam. nam contra punitis ingeniis gliscit auctoritas, neque aliud externi reges aut qui eadem saeuitia usi sunt nisi dedecus sibi atque illis gloriam peperere*²⁹⁷. Com efeito, Tácito, o sentenciador moralista (Sinclair 1995), não se exime de apontar os exemplos de vergonha (e de poucas virtudes²⁹⁸) que essas épocas conheceram:

²⁹⁴ Ann. 4.32.1. Trad. Carvalho in Tácito (1830 I: *ad loc.*): “Sei muito bem que muitos dos factos que tenho referido, e que ainda espero referir, hão-de parecer talvez a certa gente cousas de pouca importância, e como tais indignas de memória: porém não se devem comparar os meus Anais com as antigas histórias do povo Romano. Nesse tempo havia para contar grandes guerras e grandes batalhas; muitas cidades tomadas por força, e muitos reis vencidos ou feitos prisioneiros: e se alguma vez se fazia menção dos negócios domésticos era para relatar livremente as discórdias dos cônsules com os tribunos, os debates sobre as leis agrárias, e as contendas do povo com os grandes. Mas o meu objecto é muito mais pequeno, e pode ser talvez que também assim seja a minha glória; porque escrevo de uma época em que quasi sempre tem havido paz, ou poucas vezes tem sido perturbada; e em que não posso dar notícia senão de desgraças internas, e do governo de um príncipe que nunca ambicionou estender o seu império”. R. Barthes (1964) viu na forma como o historiador acumula narrativas da morte uma manifestação de “barroco fúnebre”.

²⁹⁵ Ann. 4.33.3. Trad. Carvalho in Tácito (1830 I: *ad loc.*): “eu não posso nem tenho para contar senão ordens e decretos atrozes; acusações continuadas; pérfidas violações de amizade; ruína e desgraças de muitos inocentes; e ao mesmo tempo quais foram as suas causas; objectos estes que, por serem quasi em tudo semelhantes, chegam por fim a enfasiar”.

²⁹⁶ Ann. 6.7.5: Trad. Carvalho in Tácito (1830 II: *ad loc.*): “Conheço muito bem que quase todos os escritores omitem uma grande parte destas acusações e suplicios, ou porque lhes causassem aborrecimento pelo seu grande número, ou porque, afligindo-se com estas tristes pinturas, também não quisessem magoar com elas os corações dos leitores. Contudo, na minha opinião, quasi todas estas cousas me parecem dignas de memória, apesar de que todos não tenham pensado da mesma maneira”.

²⁹⁷ Ann. 4.35.4. Trad. Carvalho in Tácito (1830 I: *ad loc.*): “É pois bem para fazer rir a estultícia ou a estupidez daqueles que se persuadem ter poder bastante para com as suas proscricções de um momento agrilhoar a voz de todos os séculos! Antes a fazem mais forte e mais sonora; porque quanto mais oprimem os talentos maior glória com isso lhes preparam. É o que tem acontecido aos reis estrangeiros, e a quantos têm seguido o seu exemplo: cobriram-se de infâmia, e fizeram imortais os perseguidos”.

²⁹⁸ Em *Hist.* 1.3 admite: *non tamen adeo uirtutum sterile saeculum ut non et bona exempla prodiderit* (“não foi porém o século assim tão estéril de virtudes que não tenha produzido bons exemplos”).

*exequi sententias haud institui nisi insignis per honestum aut notabili dedecore, quod praecipuum munus annalium reor ne uirtutes sileantur utque prauis dictis factisque ex posteritate et infamia metus sit. ceterum tempora illa adeo infecta et adulatione sordida fuere ut non modo primores ciuitatis, quibus claritudo sua obsequiis protegenda erat, sed omnes consulares, magna pars eorum qui praetura functi multique etiam pedarii senatores certatim exsurgerent foedaque et nimia censerent*²⁹⁹.

Este tipo de afirmações favoreceu a imagem de Tácito associada à resistência contra a tirania, ou, segundo o já citado Agostinho de Macedo (1901: 100), de “Tácito, o inimigo de déspotas e tiranos”. Pinheiro Chagas (1866: 120-121) vê nele uma espécie de profeta que pressente o fim próximo da sua civilização, tal é o acentuar da degradação moral e religiosa de Roma:

Está a dois passos o precipício; então surge um homem em quem revive a antiga austeridade republicana; nas horas mortas da noite, enquanto Roma se agita no seu voluptuoso estertor, a sombra de Catão vem poisar austera junto desse homem e dar-lhe a espada, que lhe há-de ser buril para inscrever no eterno bronze da história a punição dos assassinos da pátria (...). E enquanto ao longe (...) se ouve o confuso estridor das armas dos Germanos, enquanto o estranho eco de uns hinos suaves de uma nova religião vem expirar no ouvido do solitário pensador (...), ele, o descendente directo dos Cipíões e dos Gracos, escreve o epitáfio de Roma pagã.

Como se chama esse homem?

Tácito!

Trata-se de um Tácito romanticamente heroicizado: saliente-se que a predestinação, a luta pelos ideais de liberdade da pátria e independência do espírito, ostentando numa mão a espada e na outra a pena, e o pressentimento de uma nova fé concorrem para essa caracterização, ao lado da configuração do escritor enquanto “solitário pensador”, em vigília, a que não falta o elemento funéreo sugerido pelo epitáfio. A sua condição próxima de um vate, intérprete de uma nova ordem social e política, da orgânica das nações, surge na associação, ao lado de Demóstenes e Camões, com o cisne, símbolo da perfeição e harmonia poéticas (Cap. 5, Sec. III), mas que aqui vincula ainda a eloquência. De facto, Pinheiro Chagas (1866: 124) acredita que “[a]s nações têm também o seu génio, que lhes vem prognosticar a morte”; são “vultos, em que elas se substanciam” que “aparecem na hora da agonia, e soltam o canto sublime do cisne expirante”. Tácito, que, pela posição que ocupa na literatura latina, “fecha a lista dos

²⁹⁹ Ann. 3.65.1-3. Trad. Carvalho in Tácito (1830 I: *ad loc.*): “Não é meu intento referir senão as opiniões que se fizeram mais notáveis ou pela sua decência ou pela sua insigne baixeza: porque creio ser o principal objecto dos anais pôr em evidência as grandes virtudes, assim como revelar todos os discursos e acções vergonhosas, para que, ao menos, o receio da posteridade acautele os outros de caírem nas mesmas infâmias. Foram, com efeito, aqueles tempos tão escandalosos por uma sórdida e torpe adulação, que não só as pessoas principais de Roma que, por serem tão ilustres, procuravam disfarçar a sua grandeza à força de tais humilhações, porém todos os consulares, a maior parte dos antigos pretores, e até muitos símplices senadores, quási como à porfia disputavam entre si qual em suas palavras seria o mais servil e abjecto”.

grandes escritores, que produziu Roma”, como recorda Borges de Figueiredo (1856: 140), será um desses génios.

A tradução de José Liberato Freire de Carvalho

Perante a moda de traduzir o historiador romano, Agostinho de Macedo (1901: 100) concluía no texto citado: “Tanto Tácito!”. No entanto, todas as versões que indica no parecer são parciais, tendo sido preciso esperar até 1830 para que fosse publicada uma tradução integral dos *Annales*³⁰⁰. Oferecidos “à sua pátria, e aos seus amigos”, *Os Anais de Cornélio Tácito traduzidos em linguagem portuguesa* por José Liberato Freire de Carvalho (ex-frade do Convento de Santa Cruz de Coimbra) vinham preencher uma lacuna nas letras portuguesas, dado que, enquanto na Europa se liam “diversas traduções das obras de Tácito”, sobretudo desta “obra, tão famosa entre todas as nações cultas” (Carvalho 1830: ii), Portugal aparecia como “uma notável excepção nesta tendência geral do mundo literário” (Carvalho 1830: i). A tradução foi feita entre 1811 e 1813 (Carvalho 1830: ii), durante o agitado período das invasões francesas, circunstâncias que o tradutor recorda nas *Memórias da Vida*, publicadas em 1855³⁰¹. Preso por ocasião da invasão de Massena, Freire de Carvalho lembra como começou a traduzir Tácito (Carvalho 1982: 46-47):

neste tempo tinha eu uma pequena preciosidade, que, ao menos julgava como tal, e esta preciosidade (...) era um pequeno livro latino do formato 24, que continha todas as obras de Tácito, e da edição de Amesterdão do ano de 1734, livrinho, que ainda hoje conservo. Junto dele, que me era inseparável, trazia eu já um pequeno manuscrito da tradução de todo ou a maior parte do primeiro capítulo dos *Anais*, tradução feita, por assim dizer a esmo, sem a mais pequena lembrança de que um dia, mais castigada, apareceria no Mundo.

A ideia de traduzir os *Anais* prende-se com circunstâncias políticas que recorda da seguinte forma (Carvalho 1982: 47):

Estando eu em Coimbra, depois da minha saída de Lisboa (...), passou por ali José Ferreira de Moura³⁰², que também vinha fugindo de alguma perseguição que lhe estivesse preparada. Disse-me: — “Meu amigo, não estamos em estado de tratar de política; eu vou para a minha terra, mas seria bom que os amigos sempre se correspondessem por

³⁰⁰ A publicação integral em 1830 foi antecedida de excertos (livros I e II) vindos a lume em 1820 e 1821, no *Campeão Português* (Carvalho 1830: ii).

³⁰¹ Sobre a sua instrução em latim, v. Carvalho (1982: 7, 236). As *Memórias* revelam a importância que o historiador romano teve na sua vida e formação. Não por acaso faz declarações como “De todos falarei sem paixão, e direi o conceito que deles fiz, sem intentos de os exaltar ou abater” (Carvalho 1982: 5), a recordar o postulado tacitano *sine ira et studio* e suas reformulações, ou “Temos dado, com efeito, digo eu agora, como Tácito, uma grande prova de paciência” (Carvalho 1982: 41). A última referência remete para *Ag. 2*, citado *infra*.

³⁰² José Joaquim Ferreira de Moura. Deputado às cortes constituintes de 1820 juntamente com Liberato (Castro 2002).

alguma maneira.” Eu respondi-lhe: — “Estou por isso; e lembra-me, que cada um de nós traduza um capítulo de Tácito, principiando pelo primeiro dos *Anais*, e o remeta um ao outro para que cada um o corrija, e sobre a tradução faça imparcialmente as suas observações.” Concordámos nesta correspondência, e daqui nasceu ter eu já o manuscrito de que há pouco falei.

A adoração pelo escritor romano é confessada pela cumplicidade de crenças políticas (Carvalho 1982: 47):

É preciso que diga, que eu tive sempre uma grande paixão pelas obras de Tácito, porque nelas achava estampados os meus próprios sentimentos. Fui sempre, como ainda sou, inimigo irreconciliável de tudo o que é tirania, absolutismo, e abuso de poder; e com este carácter que recebi da natureza, e pelo muito que tenho sofrido pelos abusos desse mesmo poder, me abalancei a traduzir todos os *Anais*, que se não é obra perfeita, ao menos, foi uma porta que abri para melhores tradutores, e com este trabalho satisfiz o meu espírito, consolando-me de pôr em português os crimes dos tiranos, que do coração aborreço.

Feita para passar o tempo, a tarefa de tradução conduziu a dificuldades que a obra do historiador despertava mesmo nos tradutores mais entusiasmados. Freire de Carvalho lamenta assim as condições precárias em que teve de realizar o trabalho (Carvalho 1982: 71):

Para empreender uma tal obra eram-me necessários muitos livros, tais, como outras edições latinas de Tácito, com os seus comentários, assim como algumas boas traduções, que me servissem de guia, e me resolvessem as dúvidas que necessariamente havia de ter, traduzindo uma obra de tamanha dificuldade. E por desgraça a livraria de Santa Cruz, mui abundante em livros de teologia, Santos Padres, velhas histórias, Bíblias de todos os tamanhos, etc., estava completamente falta dos bons clássicos latinos, e dos seus melhores comentadores. Nesta perplexidade lembrei-me de um antigo conhecido, o lente António Pinheiro de Azevedo, que estava no colégio dos Militares em Coimbra, e colégio que eu sabia tinha uma excelente e escolhida livraria. Escrevi-lhe um bilhete, contei-lhe a minha situação, e pedi-lhe, que para a tornar mais tolerável e menos fastidiosa tinha tomado por empresa a tradução dos *Anais* de Tácito, mas vendo-me sem os livros indispensáveis para a pôr em execução, rogava-lhe, que me quisesse auxiliar, podendo, com alguns livros que para ela me era absolutamente necessários. Por boa fortuna me acudiu ele com os livros que mais me eram precisos, porque me mandou logo uma bela edição de *Brottier*³⁰³ com muitos comentários, notas, e os suplementos, que fez aos livros que se perderam de Tácito, e com ele outra muito ilustrada edição alemã de 1801, feita por *Oberlina*³⁰⁴; creio que conjuntamente me mandou também a tradução espanhola do nosso português *Soeiro*, da qual nada me aproveitei.

Com estes auxílios pus mãos à obra, que completei no espaço de dois anos até ao meado de 1813, que me conservei preso em Santa Cruz.

³⁰³ A edição das obras de Tácito do abade Gabriel Brottier ou Brotier (1723-1789) data de 1771 (quatro volumes) e de 1776 (sete volumes).

³⁰⁴ Trata-se da edição de Jeremias Jakob Oberlin (1735-1806).

Sem acesso a bibliografia essencial ou mais específica que um trabalho desta natureza requer, Freire de Carvalho encontrava-se na mesma situação que Filinto Elísio³⁰⁵ e José Augusto Cabral de Melo. Este tradutor das *Odes* de Horácio evocará em 1853³⁰⁶ limitações e vicissitudes com as quais desculpa quaisquer falhas ou erros de tradução do original que viessem a ser-lhe apontadas pela crítica.

Enfim, a tradução dos *Anais* foi concluída com sucesso. Freire de Carvalho olhava-a como um dos bens mais preciosos³⁰⁷ e resumia a tarefa em termos que acentuam o papel do historiador romano enquanto pensador político: “Neste longo espaço de tempo em que estive preso foi que tentei e concluí a minha tradução dos Anais de Tácito, com que passei toleravelmente meus dias, expondo à luz em português, língua em que ainda não tinham aparecido, os crimes e os castigos desses monstros humanos, que enxovalharam Roma, a rainha do mundo!...” (Carvalho 1982: 238).

Freire de Carvalho e a fortuna da tradução

Na literatura romântica portuguesa, a figura de José Liberato Freire de Carvalho, o “sábio Liberato” (Macedo 1901: 100), tem uma curiosa aparição na obra de Camilo Castelo Branco. No *Livro de Consolação* (1872), as *Memórias da Vida* são uma fonte histórica sobre a vida de D. Luís de Ataíde. Defendendo que a sua personagem “tinha direito a ser estudado e desenhado por quem tivesse vista de alma que alcançasse o enorme desgraçado no fundo da sua voragem” (Castelo Branco 2006b: 50), Camilo recusa essas características a Liberato, que classifica de “escritor e espírito menos de ordinários” por ter julgado “ineptamente” Luís de Ataíde, sobre quem redigiu “descaroadas linhas” (Castelo Branco 2006b: 49 e 48). Quando se refere a Venceslau Taveira, o narrador da mesma novela anuncia que Freire de Carvalho “aproveitou a [sua] habilidade (...), contratando-o para fazer traduções no periódico intitulado *O Investigador*” (Castelo Branco 2006b: 78).

Já no início do capítulo VII d’*A Queda dum Anjo*, o ex-crúzio é sugestivamente convocado enquanto termo de comparação física com Calisto Elói, referência que acarreta uma apreciação de carácter (Castelo Branco 2001: 40):

³⁰⁵ Sobre a tradução da *Farsália*, de Lucano, Filinto Elísio (2001 XI: 58) reconhece e lamenta: “Necessitariam muitos lugares desta versão severíssimas emendas: mas nem um Lucano tenho de meu. Os que o tiverem emendem a versão, e lho agradecerei como assinalado favor”.

³⁰⁶ Melo (1853: 6) afirma que foi “uma das vítimas dos actos violentos dessa época desastrosa” de guerras civis, tendo estado preso.

³⁰⁷ Nas *Memórias*, fala do manuscrito da tradução como “filho primogénito” (Carvalho 1982: 73) e “a melhor preciosidade que possuía” (Carvalho 1982: 77).

Tinha o nariz algum tanto estragado das invasões do rapé e torceduras do lenço de algodão vermelho. A dilatação das ventas e o escarlata das cartilagens não eram assim mesmo coisa de repulsão. Estes narizes, se não se prestam à poesia lírica, inculcam a serenidade de seus donos, o que é melhor. Eram assim os narizes de José Liberato Freire de Carvalho e de Silvestre Pinheiro. Quase todos os estadistas de 1820 se condecavam com a rubidez nasal³⁰⁸.

Sobre o facto de ter traduzido os *Annales*, não encontrei quaisquer referências, sendo ainda difícil perceber a recepção que a única tradução até hoje desta obra de Cornélio Tácito teve durante o século XIX. Em 1858, a Livraria de Cruz Coutinho, no Porto, ainda anunciava a venda desta tradução (Branco 1858) e, no mês de Fevereiro do ano seguinte, o *Arquivo Pitoresco* publicava um excerto dos *Annales* (1.2) para ilustrar a segunda parte do texto “Os Césares e os Bonapartes”³⁰⁹. Sem mencionar a autoria do traslado, cita-se esta tradução.

No mesmo periódico surge, em 1867, um ensaio intitulado “O Paradoxo da Reabilitação de Tibério”. Rebatendo, em tom confessional, a reinterpretção da figura deste imperador proposta por um crítico alemão³¹⁰, José Silvestre Ribeiro discute sobre a impertinência de se pensar em Tibério como um ser ressentido ou “recalcado” pela forma como parece ter sido obrigado a agir e a dirigir a política, primeiro por Augusto e depois pela mãe, Lúvia. Ribeiro baseia a argumentação essencialmente na obra de Boissier, mas chega a citar textualmente Tácito pela tradução portuguesa (*Ann.* 4.30 e 6.51), cuja presença anuncia desde o início: “Para dar aos meus enunciados a maior autenticidade, tenho diante de mim os *Anais* de Tácito, e sirvo-me, pela maior parte, da versão portuguesa de José Liberato Freire de Carvalho (Paris, 1830)” (Ribeiro 1867: 350n.).

Outras traduções

Socorrendo-se das informações da *Biblioteca Lusitana*, Freire de Carvalho nomeia outros tradutores de Tácito: Francisco de Fontes, Manuel Correia³¹¹, Luís do Couto Félix³¹²,

³⁰⁸ José Liberato foi deputado às cortes constituintes e ordinárias (Carvalho 1982: 149, 214, 219).

³⁰⁹ *Arquivo Pitoresco*, Vol. II, n.º 34 e n.º 35, pp. 269-271 e 275-277, de 1859. Trata-se de um artigo de ressonância plutarquiana sobre paralelos que se podem estabelecer entre épocas distintas. Comparam-se Júlio César e Augusto com a família Bonaparte.

³¹⁰ Adolf Wilhelm Theodor Stahr (1805-1876) publicou uma tradução comentada dos *Anais* de Tácito. A obra *Tiberius. Leben, Regierung, Charakter... Zweite völlig umgearbeitete Auflage* é de 1873 e foi publicada em Berlim.

³¹¹ Estes “verteram em Português todas as obras de Tácito” (Carvalho 1830: ii), todavia inéditas (ainda hoje, sendo possível que algumas estejam perdidas). A versão do *Agrícola* feita por Francisco de Fontes encontra-se na Biblioteca Nacional de Portugal com a cota COD. 1675//2 (disponível em <http://purl.pt/22509>).

³¹² *Tácito Português, ou Tradução Política dos Três Primeiros Livros dos Anais de Cornélio Tácito*, trad. Luís do Couto Félix. Lisboa: Of. Real Deslandesiana, 1715. Tradução considerada por Freire de Carvalho (1830: ii-iii) como “uma mui difusa paráfrase de Tácito, que, além do mau estilo, não se pode chamar uma tradução”.

Manuel Soeiro³¹³ e Canuto Forjó³¹⁴. Nenhum deles fez ou tem publicada uma tradução completa dos *Annales*, pelo que Liberato reclamaria, e bem, o pioneirismo da sua empresa, que “algumas notas críticas, filológicas, e históricas um pouco longas” (Carvalho 1830: iv) valorizam³¹⁵. Perante estas tentativas³¹⁶, Agostinho de Macedo (1901) não se enganava ao identificar uma tendência dominante para apreciar Tácito, mas será em meados do século que as traduções dos *opera minora* do historiador se vão suceder. Em 1842, D. José Maria Correia de Lacerda³¹⁷ dá a lume a *Vida de Gneu Júlio Agrícola*³¹⁸, em 1846 traz à publicidade o *Tratado da Situação, Costumes e Povos da Germânia*³¹⁹ e, em 1852, o *Diálogo dos Oradores, ou Acerca das Causas da Corrupção da Eloquência*³²⁰: todas estas obras estão anotadas e com o texto latino ao lado. Como se vê deste panorama, as *Histórias* nunca foram traduzidas para português, se se exceptuar uma versão publicada no Brasil por Berenice Xavier³²¹.

Sobre a tradução que António José de Lima Leitão³²² fez do *Agrícola*, Agostinho de Macedo, sem se importar com a fidelidade ao original³²³, lamenta o uso inadequado da língua

³¹³ Agostinho de Macedo (1901: 100) reputa a versão (em castelhano) de Manuel Soeiro, “aliás Manuel Fernandes de Vila Real, judeu português e refugiado na Holanda”, como “melhor” do que aquela que havia feito de Salústio (e que Barreto Feio havia de fazer sua em português).

³¹⁴ *Todas as Obras de Caio Cornélio Tácito*, trad. José Teotónio Canuto de Forjó (Cap. 6, Sec. II). Lisboa: Of. de Simão Tadeu Ferreira, 1821. Agostinho de Macedo (1901: 100) informa ter sido esta tradução preparada a partir do “texto da edição e comentários de Brothier”. Sobre o P.^e Forjó, Bastos (1842: 399) acredita que deu “provas de profundo latinista, e grande filólogo no seu gabinete; a sua tradução de Tácito, enriquecida das mais judiciosas notas, é obra de mão de mestre”.

³¹⁵ A propósito de notas de comentário à obra de Tácito, Freire de Carvalho (1830: iii) lembra: “Consta ainda da existência de certos comentários feitos ao mesmo historiador Romano por Miguel da Silva Pereira, os quais nunca viram a luz pública, nem podem chamar-se uma tradução”.

³¹⁶ Deve mencionar-se que em 1906 foi publicada uma *Tradução dos Anais de Tácito por um Estudante da Língua Latina: Livros 1.º, 2.º, 3.º* (Lisboa: Impr. Lucas; reimpr. 1909).

³¹⁷ D. José Maria de Almeida e Araújo Correia de Lacerda (1802-1877) “traduziu todas as obras de Cornélio Tácito”, algumas orações de Cícero, odes escolhidas de Horácio, além de ter feito traduções de excertos de Luciano, Demóstenes e Homero (Bastos 1842: 409).

³¹⁸ Lisboa: Impr. Nacional.

³¹⁹ Lisboa: Tip. Silva. A *Germânia* foi o texto de Tácito mais vezes traduzido para português: depois da versão de Correia de Lacerda, que aparentemente foi a primeira, surgiram as traduções de Nicolau Firmino, Alberto Machado Cruz, Adolfo Casais Monteiro, João Paulo Freire e Maria Isabel Rebelo Gonçalves (Tácito 2011).

³²⁰ Lisboa: Impr. Silva.

³²¹ Rio de Janeiro: Athena, 1937.

³²² Traduziu e publicou no Brasil as *Obras de Públio Virgílio Marão* (Rio de Janeiro: Impr. Real, 1818; vols. II-III, Rio de Janeiro: Impr. Régia, 1819; em 1840, no *Cosmorama Literário*, p. 68, publicou nova tradução da quinta bucólica de Virgílio) e Racine — em 1816 a *Ifigénia* (Rio de Janeiro: Impr. Régia) e em 1817 a *Andrómaca* (Bahia: Tip. Manuel António da Silva Serva). Já em Lisboa, deu à impressão uma *Arte Poética*, de Horácio (1827: Lisboa: Imp. Manuel José da Cruz; 1.^a ed., Bahia, 1818), e o poema *A Natureza das Cousas*, de Lucrécio (três vols., 1851-1853, Lisboa: Tip. Jorge Ferreira de Matos).

³²³ “Se é exacta, se é literal a tradução, não me importa como censor, lá se avenham com o sr. dr. Leitão os Orbílios presentes e futuros” (Macedo 1901: 100-101). À época, punha-se ainda a questão (hoje em dia resolvida) da autenticidade da obra: “Pois vá como for a tradução da Vida de Agrícola. Seja ou não seja de Tácito, assim como dizem que não é outro livro de *Moribus Germanorum*, traduzam bem ou traduzam mal, isso não me importa como censor” (Macedo 1901: 101).

portuguesa, invadida de galicismos inúteis³²⁴. Em conclusão, afirma desabridamente: “A tradução do sr. Leitão não presta, porém como nem no texto nem na salganhada das notas há coisa que ofenda a fê, os bons costumes e as leis deste reino, sendo V. Ex.^a servido, se lhe pode dar licença para a impressão, exceptuando as cláusulas da dedicatória” (Macedo 1901: 102). Talvez por isso, não tenho notícia de que esta tradução tenha sido alguma vez publicada em Portugal ou no Brasil.

Estilo de Tácito

Provavelmente, a tradução de Liberato é a única portuguesa completa porque Tácito é unanimemente um autor difícil e difícil de traduzir. Filinto Elísio, competente latinista, ao passar para português as “Observações sobre a Arte de Traduzir”, de D’Alembert³²⁵, anota: “No lugar deste Original, que deixo de traduzir, fala o Autor duns trechos de Tácito que ele traduziu, e que eu também aqui dera traduzidos, se me achara com 40 anos de menos, e numa livraria escolhida para a versão do difícilíssimo Tácito”³²⁶. Contudo, o mesmo Filinto usará Tácito como epígrafe da ode “Qual, no cume do Cáucaso escarpado” (1999 V: 186), para a qual escolhe um expressivo passo de *Agricola* de significativa carga ideológica: *Dedimus profecto grande patientiae documentum; et sicut uetus aetas uidit quid ultimum in libertate esset, ita nos quid in seruitute, adempto per inquisitiones*³²⁷ *etiam*³²⁸ *loquendi audiendique commercio. Memoriam quoque ipsam cum uoce perdissemus, si tam in nostra potestate esset obliuisci quam tacere*³²⁹.

Ainda sobre a complexidade linguística de Tácito, evoque-se (uma vez mais³³⁰) o “duelo de morte” de Lázaro Tomé com seu tio, n’*O Galego*, de Alexandre Herculano, para

³²⁴ Nas suas palavras e dando o exemplo da forma como se traduz uma palavra em *Ag.* 17: “tudo anda estragado, e mais estragada a língua, e o sr. Leitão, como escritor médico, não a devia chagar ainda mais a página 40, traduzindo *pugnacem* do texto com a palavra, nunca entre nós ouvida, *Belar*. Fr. João de Ceita diz, falando nas abelhas: *As abelhas são pugnacíssimas*; aqui temos o *pugnacem* sem violência” (Macedo 1901: 100-101).

³²⁵ D’Alembert (1764): texto estudado no Cap. 6, Sec. II.

³²⁶ Elísio (2001 IX: 304n.) A dificuldade expressa que ele teria em traduzir o historiador não a tem o enciclopedista D’Alambert: “Tácito (parecerá paradoxo) [é] mais [fácil de ser traduzido] que Salústio. Este diz tudo em pouco: quanto porém não custa o traduzi-lo bem? Tácito subentende muito, e dá que meditar ao leitor; com o que pouco deita a perder na versão” (in Elísio 2001 IX: 298).

³²⁷ Na ed. consultada *perinquisitiones*.

³²⁸ Na ed. consultada *et*.

³²⁹ *Ag.* 2: “Demos sem dúvida uma grande demonstração de paciência; e assim como a antiga geração viu o que era o extremo em liberdade, assim nós [vemos] o que [é o auge] em servidão, arrebatado por devassas até o comércio de falar e ouvir. Se fosse possível esquecer, com a mesma facilidade que é possível calar, até a memória teríamos perdido, e não apenas a voz”. Agostinho de Macedo (1901: 100) sustentará que na *Vida de Agricola* “vem o grande princípio consolador — Que os tiranos podem fazer calar os homens, mas não os podem fazer esquecer das injúrias que eles tiranos lhes fazem. — Isto é, como nunca se esquecem de que lhe foram à mão, guardam-se para quando outra vez puder ser”.

³³⁰ Cf. Sec. II, Cap. 4, onde referi mais detidamente este caso.

que o mancebo aprenda latim debaixo de um “marmeleiro” cada ano “mais grosso”. Nessa novela, o narrador consola-se: “se Lázaro pudesse chegar a arremeter com Juvenal ou Tácito, era quase sucesso infalível ficar o vergel sem uma árvore” (Herculano [1969]: 188). Além da linguagem, “reflexões políticas” tornavam Tácito um autor obscuro, motivo por que não se encontra muito representado na selecta latina para o ensino desta língua³³¹. Como assinala o “Prólogo”, o escritor “refere menos cousas proporcionadas à capacidade dos meninos”. Caracterizando o estilo como “grave, e agudo”, realça-se neste proêmio a “brevidade prodigiosa” e a “malícia”, motivo por que “seria perigoso ocupar muito com a sua lição”³³².

Estes pareceres, na ficção e fora dela, não podendo ser desmentidos, tomam a forma de postulado, e encontram nas palavras de A. J. Woodman (2004: xxi), um dos mais informados estudiosos tacitianos modernos, uma esmerada formulação: “No one else ever wrote Latin like Tacitus, who deserves his reputation as the most difficult of Latin authors”.

Ainda no que respeita ao estilo de Tácito, como admitia Eça de Queirós³³³ em carta dirigida ao Director da *Ilustração* acerca de Victor Hugo, é possível que as apreciações não tivessem qualquer alcance sem ser o alarde de erudição: “têm-se opiniões sobre o ‘nosso estilo de Tácito’, e a ‘ironia de Aristófanes’; mas essas sentenças transmitem-se, já feitas, para uso da eloquência, um pouco apagadas e cheias de verdetes (...). Cita-se Virgílio — mas lê-se Daudet” (Queirós 2000b: 93). O próprio romancista havia de recorrer a este vazio semântico em *O Conde de Abranhos*, cuja ironia se agudiza pelo erro do narrador Zagalo, ao descrever, depois de dias de agonia, o funeral do General Ministro do Reino: “O esplendor sombrio desse luto, comparei-o eu, no meu artigo do *Estandarte*, à magnificência lúgubre com que Roma chorou César. E lamentei não ter a pena de Tácito para contar as pompas dos funerais de Augusto!” (Queirós 1966: 202). Com efeito e em rigor, Tácito nunca escreveu sobre as “pompas dos funerais de Augusto”, mencionando nos *Annales* a contestação com que foram acolhidos os condicionamentos do acesso do povo às cerimónias fúnebres do príncipe, rodeadas de aparato militar (*Ann.* 1.8).

³³¹ No mesmo volume onde se liam excertos das obras de Vegécio, Tito Lívio, Frontino, Macróbio, Quintiliano, Columela e da *Retórica a Herénio*, como se disse no Cap. 3, Sec. II, não deixam de ser significativos alguns dos passos escolhidos da obra de Tácito. Estes encontram-se todos mal identificados: são muitas vezes amálgamas de diferentes capítulos ou então tomados como textos sem cortes. Assim, das *Historiae*, foram escolhidos excertos de 2.78, 2.80, 2.82; 2.87-90; 2.95; 3.1, 3.15; 3.22 e 3.25; 3.82-86; 4.1, 4.6; 4.81-82; 5.1-5; 5.6-8. Dos *Annales*, lêem-se trechos de 4.57-59; 6.28 (aparecimento da fénix); 11.21; 13.22 e 13.25; 15.7, 15.8 e 15.11; 15.14, 15.15 e 15.16; 15.38-41 (incêndio de Roma); 15.42-44 (incriminação dos cristãos); 15.48 (início do julgamento da conspiração de Pisão); 15.54-58; 15.59; 15.67.

³³² Selecta Latini Sermonis Exemplaria (1860: xviii-xix).

³³³ Queirós (2000b: 83-94). A carta, enviada de Bristol, está datada de 20 de Julho de 1885.

As palavras de Eça de Queirós ao director da *Ilustração* revelam também a consciência de que a obra de Victor Hugo, sublime no seu tempo, se iria tornar, pouco a pouco, um lugar-comum, repositório de referências sem critério, assim como sucedera com os autores da Antiguidade, Dante, Shakespeare, Camões e Voltaire. Convocados neste conjunto, Homero, Ésquilo, Sófocles, Aristófanes, Virgílio e Tácito constituem um património literário a que o progresso e a contemporaneidade de Eça não prestam atenção, ainda que lhes sejam reconhecidas qualidades superiores (Queirós 2000b: 92-93).

Do mesmo modo, em textos de Pinheiro Chagas, de que não está ausente uma apreciação estilística, faz-se uma comparação entre estilos antigos e modernos. Nos *Novos Ensaios Críticos*, relacionando o estilo de Rebelo da Silva com o de Tito Lívio e o de Lamartine, o autor comenta: “Uns, como Victor Hugo deixam em cada período nervoso estampada uma ideia, outros, como Lamartine, alongam cientemente o período, e conservam os leitores suspensos, longo tempo, dos seus lábios de mel. Aqueles, como Tácito gravam, estes como Tito Lívio florescem” (Chagas 1867: 32). Ainda no que respeita ao estilo, encontra-se, no início de “O Degredado”, a sétima das *Novelas do Minho*, de Camilo Castelo Branco, uma nota de rodapé que informa (Castelo Branco 2006a: 360):

Quem quiser saber o que eram os Cabrais e a Poesia, há trinta anos, em Portugal, medite neste trecho de um folhetim de “Brás Tisana”³³⁴, *Periódico dos Pobres*, de 14 de Março de 1845:

A sr.^a D. Antónia Gertrudes Pusich acaba de enriquecer o Parnaso lusitano com uns lindos versos sobre o Judeu Errante... Esta senhora é tanto mais digna de elogios quanto por vergonha nossa vemos a Poesia dada em droga na pátria de Camões, de Ferreira, de Bocage, e de Filinto Elísio... Parece que a Política é inimiga da Poesia.

Estas cinco linhas pintam o ciclo negro das letras pátrias com tal precisão e relevo que parecem de Cornélio Tácito.

Tal observação aponta para o facto de estar associada ao romano a ideia de historiador da degradação do império. Naturalmente, Tácito surge ainda ligado ao conteúdo da sua obra, ou seja, como historiador do Império e como anunciador de uma erosão que levaria a cultura romana à extinção. Em *A Queda dum Anjo*, o abade recorda a Calisto que “a vida romana em Tácito”, Apuleio e Petrónio está cheia de “enormes desmoralizações” (Castelo Branco 2001: 66), o que está em linha de raciocínio com a menção de *Vulcões de Lama*, do mesmo autor (dada à publicidade em 1886): Tácito é aí referido como o historiador das devassidões de Messalina, com que é comparada a mãe do protagonista (Castelo Branco 1984: 138).

³³⁴ Brás Tisana, Boticário de Lisboa, era o pseudónimo do publicista liberal José de Sousa Bandeira (1789-1861).

No início do conto que iria permanecer inédito em vida do autor, “Justiça de Sua Majestade”³³⁵, Júlio Dinis recorda em Tácito uma das características mais conhecidas do seu estilo: a severidade e a qualidade de biógrafo. Em 1852, o Porto aguarda a chegada da rainha: “As províncias do norte, que muitos anos havia não tinham visto um monarca, preparavam-se para receber e saudar a virtuosa filha do valente Soldado, de cuja gloriosa história aqui se tinham escrito as páginas mais brilhantes e simpáticas” (Dinis 1980a II: 143). As “principais personagens da cidade” estão em gala, num nervosismo tenso, e a descrição da gente culmina no seguinte trecho (Dinis 1980a II: 146):

Para lá estava ainda o governador civil, o general da divisão, e vários titulares antigos e recentes, bem como uma turba muito maior de aspirantes a titulares; viam-se passar a todo o momento as deputações de vários corpos colectivos que corriam a felicitar os augustos hóspedes. As casacas, as gravatas e luvas brancas, as fitas dos hábitos e comendas, as fardas agaloadas, os chapéus armados perpassavam, como brilhantes e rápidos meteoros, perante os olhos curiosos dos peões que, depois de cortejarem os seus possuidores, lhes ficavam redigindo uma biografia digna de Tácito pela severidade.

Fonte histórica

Sendo historiador, é natural que Tácito tenha sido também usado como fonte histórica, como documentam alguns trabalhos de Alexandre Herculano e de Teófilo Braga. De acordo com Sanmartí Boncompte (1951: 211), a influência de Tácito é notável noutras obras de carácter historiográfico, como *Fastos da Igreja*, de Rebelo da Silva, e a *História da República Romana*, de Oliveira Martins. Notou-se que a relação de Alexandre Herculano com as literaturas clássicas é problemática³³⁶. No que à história antiga diz respeito, o escritor português conhece-a, “sabe opô-la na índole à vivacidade dos cronicões”, mas “não admira a essência” (Nemésio 2003: 156). A apreciação que faz dos historiadores greco-romanos não é, porém, inexacta: Herculano afirma que Tito Lívio possui um “estilo fácil e harmonioso” (*apud* Nemésio 2003: 156), e além de citar Tácito no original³³⁷, de acordo com Vitorino Nemésio (2003: 156), pode pensar-se que da obra deste “lhe vie[ram] os factos com que mais tarde devia argamassar as suas obsidiantes ideias sobre a decadência do Império, com que tanto gostava de equiparar o século XVI português”.

³³⁵ Postumamente inserto em *Serões de Província*.

³³⁶ Cf. Cap. 5, Sec. II e Cap. 6, Sec. III.

³³⁷ Nemésio (2003: 156) evoca dois exemplos: “‘Ao procedimento do episcopado’, escreve falando da subserviência católica às ordens emanadas de Roma, ‘pode aplicar-se a frase de Tácito *omnia serviliter pro dominatione*.’ ‘*Loco libertatis esse coepit quod eligi possumus*, dizia Tácito dos romanos corrompidos.’ [Herculano 1982: 163]”.

Por seu lado, Teófilo Braga refere-se a Tácito algumas vezes, mas acaba por insistir essencialmente em dois aspectos. Nas *Origens Poéticas do Cristianismo* (1880), ao estudar a criação da imagem divina que Nossa Senhora virá a ter na religião cristã, Braga (2000: 157) busca a génese do fenómeno em culturas indo-europeias. Quando fala dos povos germanos, Tácito é a autoridade: “O sacrificio da *Hertha*, entre os povos germânicos, era já considerado por Tácito como derivado do fetiche da Terra”. Logo depois repete: “A *Ops Mater* (Festo), entre os Romanos, e *Hertha* (Tácito), entre os Germanos, são os vestígios desta concepção feminina do fetiche Terra em dois grandes ramos indo-europeus” (Braga 2000: 158). *Hertha*, que as actuais edições de Tácito escrevem *Nerthus*, é, pois, a “Terra Mãe, que [aqueles povos] julgam intervir nas coisas dos homens e ser levada às populações”³³⁸. Não se dispensa ainda de afirmar o estudioso (Braga 2000: 255):

O *carro das ervas*, dos costumes de Lamego e de Viana, é um vestígio da antiga cerimónia germânica do Carro de Hertha; nos costumes peninsulares da época da reconquista, por ocasião das festas do São João, havia tréguas nas guerras contra os árabes, e nos festejos mútuos os inimigos misturavam-se. Tal é o característico dado por Tácito à festa de Hertha: “Suspendem-se as guerras; não se arrancaram as armas; todo o ferro é cuidadosamente guardado. Este tempo é o único em que estes bárbaros conhecem, o único em que amam a paz e o repouso; etc”. (*Germania*, XL.)

Esta é a única citação textual de Tácito³³⁹, mas o mesmo passo é novamente dado como referência numa obra de 1892, *As Lendas Cristãs*, a propósito da mesma “divindade indo-europeia”. Explica Teófilo Braga (2000: 353) que ela era “a consagração da Terra, encontrase entre os Germanos com o nome de *Hertha*, forma antiga do alemão *Erde*, a Terra, que Tácito considera como a deusa Terra-Mãe (in comune *Hertham*, id est *Terram matrem* colunt...) [*Germania*, cap. XL]”. Já antes, na mesma obra, Teófilo Braga (2000: 333) escrevera: “Tácito, na *Germania* (cap. XL³⁴⁰), descreve o culto de Hertha ou da Terra-Mãe; o seu santuário era numa ilha, num bosque sagrado onde se guardava o carro que levava a pedra focaria; era levado por vacas ao acaso, e na povoação onde parasse não havia mais hostilidade de

³³⁸ *Germ.* 40: *Nerthum, id est Terram matrem, colunt eamque interuenire rebus hominum, inuehi populis arbitrantur*. Trad. Gonçalves in Tácito (2011: *ad loc.*).

³³⁹ *Germ.* 40: *non bella ineunt, non arma sumunt; clausum omne ferrum; pax et quies tunc tantum nota, tunc tantum amata, donec idem sacerdos satiatam conuersatione mortalium deam templo reddat*. Trad. Gonçalves in Tácito (2011: *ad loc.*): “Não entram em guerras, não pegam em armas; todo o ferro está fechado; só então se conhece a paz e a tranquilidade, só então se aprecia tanto — até o sacerdote devolver ao templo a deusa satisfeita com o convívio dos mortais”. É notável o facto de Teófilo, que escreve neste lugar *Herthum*, não citar a tradução de Lacerda, publicada em 1846 (cf. *supra*).

³⁴⁰ Na ed. utilizada, XI.

guerra nem tributos; quando o carro voltava para a floresta augusta, o carro e a pedra divina eram lavados num lago secreto e afogados imediatamente os servos desta purificação”³⁴¹.

O segundo aspecto que leva Teófilo Braga a servir-se da obra de Tácito é, em *As Lendas Cristãs*, a atribuição aos primitivos cristãos de um “espírito terrorista”, apoiando-se na famosa afirmação de Tácito, retirada de contexto: *odio generis humani conuictus*³⁴² (Braga 2000: 383). O tratamento da religião cristã como “eminente perigo social” para Roma fá-lo ainda evocar genericamente este escritor latino e Suetónio³⁴³. Os mesmos passos são referidos nas *Origens Poéticas do Cristianismo* (Braga 2000: 202-203):

O nome vulgar em Roma dado aos sectários dos novos mistérios que alucinavam as mulheres e os escravos era o do *Cristo*. Sabe-se pelos Epigramas de Marcial, que o nome mais usado nos primeiros anos da propaganda da nova doutrina entre os escravos era o de *Chresto*; e Tácito e Suetónio, descrevendo os motins e conspirações das associações orgiásticas no tempo de Nero e de Cláudio, evemerizaram sobre as paixões desses crentes personificando-as em um indivíduo: “*auctor nominis eius Christus*”; e também “*impulsore Chresto assidue tumultuantes Roma*”. As lendas da evangelização não são mais do que o resultado da tendência do evemerismo popular, a que obedeceram também Tácito e Suetónio.

Assim limitado no trabalho crítico de Teófilo, não é de admirar que uma apreciação sobre a obra de Tácito na *História da Literatura Portuguesa* surja apenas a propósito de D. Francisco Manuel de Melo, por meio de uma citação de George Ticknor (1791-1871). Diz Teófilo Braga (2005: 444): “No meio do desvairado culteranismo, o seu estilo vigoroso e animado ‘bastantes vezes lembra Tácito com o seu pensado laconismo e bruscas transições (Ticknor) (...)’”.

Síntese: o “anatomista moral”

Concisão, brevidade, severidade são, reconhecidamente, predicados característicos da obra de Tácito. A qualidade das suas análises é diversas vezes atestada, a começar pelo tradutor José Liberato Freire de Carvalho (1830: i), que vê nele um “grande, e por assim dizer, in-

³⁴¹ Não sendo citação exacta de Tácito, o trecho é uma paráfrase do cap. 40: *Est in insula Oceani castum nemus, dicatumque in eo uehiculum, ueste contextum (...). Mox uehiculum et uestes et, si credere uelis, numen ipsum secreto lacu abluitur. Serui ministrant, quos statim idem lacus haurit. Arcanus hinc terror sanctaque ignorantia, quid sit illud, quod tantum perituri uident*. Trad. Gonçalves in Tácito (2011: *ad loc.*): “Numa ilha do Oceano há um bosque não profanado e nele um carro votado à deusa, coberto com um pano. (...) Depois, num lago afastado, purificam o carro, o pano e, se se quiser acreditar, a própria divindade. Fazem este serviço escravos que o mesmo lago imediatamente engole. Daqui um terror misterioso e uma santa ignorância quanto àquilo que apenas vêem os que vão morrer”.

³⁴² A versão correcta e contextualizada surge em Tac. *Ann.* 15.44: *haud proinde in crimine incendii quam odio humani generis conuicti sunt*. Trad. Carvalho in Tácito (1830 II: *ad loc.*): “não foram convencidos de haverem tido parte no incêndio como de serem os inimigos do género humano”.

³⁴³ Nas *Lendas Cristãs*, Teófilo Braga diz “Tácito e Salústio” quando queria dizer “Tácito e Suetónio”.

comparável escritor”, aliás, “um dos maiores escritores de Roma”. Descreve-o como “anatomista moral”, “o mais profundo e o mais analítico indagador do coração humano”, justificando que o historiador, “não contente de narrar ou expor os factos, desce constantemente ao interior das consciências dos indivíduos, cuja vida e feitos com tanta habilidade sempre sabe desenhar, e então não há circunstância que lhe escape, não há sentimento que não lhes desenvolva, e não há paixão que lhes não anatomize, levando a análise até aos seus primeiros elementos” (Carvalho 1830: i).

A crítica oitocentista insistirá nestes tópicos: a *Notícia Sucinta dos Monumentos da Língua Latina*, de José Vicente Gomes de Moura (1823: 129), sublinha no historiador a virtude, o “mui grande engenho” e o “juízo penetrante e maduro”; Borges de Figueiredo (1856: 140-141) classifica-o como “o mais profundo dos historiadores”. O mesmo autor salienta nele “uma imaginação vivíssima, um juízo sólido, um profundo conhecimento do coração humano, um espírito perspicaz, que penetrava, nos acontecimentos de seu tempo, o encadeamento das causas e dos resultados”. Numa perspectiva crítica, Figueiredo (1856: 140) contraria a alegada e tradicional inferioridade dos escritores latinos perante os gregos: “Seu estilo é modelado pelo de Tucídides e de Salústio; mas, imitando-os, soube conservar sua originalidade”.

Capítulo 8.

MITOLOGIA

Neste estudo, têm-se encontrado diversos textos que actualizam temas, figuras e episódios históricos da Antiguidade, atribuindo-lhes uma autoridade exemplar de modelos de virtude, dos quais o presente deveria aproximar-se, de modo que neles se reveja com proveito e vantagem. Esta atitude, que se tem vindo a surpreender em muitos textos do século XIX, não terá, todavia, continuidade quando o tema é a mitologia, por colidir com a fé religiosa vigente nesse período. Com efeito, uma época que se reclamava conservadoramente cristã não poderia aceitar as ficções da religião da Antiguidade³⁴⁴, defendendo ao mesmo tempo que, em termos artísticos, a mitologia tinha atingido uma fase de saturação criativa, havendo de ser substituída por um outro tipo de maravilhoso³⁴⁵.

Paralelamente a isto, o postulado segundo o qual o Romantismo se havia de definir como cristão torna o suposto silêncio sobre a mitologia um dos alicerces do contraste que o género “romântico” dinamizaria em relação ao “clássico”³⁴⁶. No entanto, o debate em torno do lugar da mitologia pagã nas literaturas de religiosidade cristã é antigo e conheceu diversas vozes e atitudes, sendo todavia necessário começar por referir a censura ao politeísmo manifestada na época grega arcaica³⁴⁷. Serão, evidentemente, a implantação, difusão e preeminência do Cristianismo no Ocidente a acentuar a censura de outras práticas religiosas, exacerbada pela actividade inquisitorial em países como Portugal ou Espanha, de que decorreu a perseguição a todos os que questionassem os dogmas da Igreja, sobretudo os judeus³⁴⁸.

³⁴⁴ Aliás, de todos os critérios que podem distinguir o século XIX das épocas em que floresceram as civilizações grega e romana, a questão religiosa, por envolver crenças misteriosas e fé, será uma das mais sensíveis em termos antropológicos, a par da do suicídio (Cap. 3, *supra*). É provável que, mais do que motivos de determinação política ou social, etnográfica ou artística, tenha sido a nova experiência religiosa a principal justificação para a descontinuidade entre a Antiguidade e o período romântico.

³⁴⁵ Fez-se já uma breve alusão a esse assunto (Cap. 3, Sec. I e Cap. 6, Sec. III).

³⁴⁶ Com o Cristianismo estaria ainda relacionado o progresso da civilização, como defendia Lopes de Mendonça (1852b: 30): “A religião nova, a religião do género humano, o cristianismo, era indispensável para reunir as nações, e as raças, para destruir a escravidão, e fundar a civilização moderna, que vive e engrandece pelo trabalho”.

³⁴⁷ Além disso, Sócrates admitiria apenas uma divindade em substituição dos deuses atenienses. É ainda de assinalar que, em contexto romano, terá sido Lucrécio o autor mais céptico da influência do Panteão na origem do mundo e gestão dos destinos do Homem.

³⁴⁸ Ao reprovar a intolerância com que os imperadores romanos tardios trataram os primitivos cristãos, a literatura portuguesa de oitocentos é menos severa com a história da Igreja (apesar de a obra historiográfica de Alexandre Herculano condenar a Inquisição).

As obras de referência

Do conjunto de saberes ligados à Antiguidade Clássica, a mitologia é, provavelmente, aquele que oferece “maior estranheza aos não iniciados” (Lemos 1998: 208). A forma mais eficiente de ultrapassar este obstáculo é a recolha de histórias mitológicas em repositórios que sintetizam diversas versões prestadas pelos autores antigos. Com efeito, nos séculos XVIII e XIX assiste-se à publicação de obras de referência, dicionários ou compêndios que respondem a esses objectivos. Os *Princípios da Mitologia Ilustrados com Breves Notas*, do Padre António Pereira de Figueiredo³⁴⁹, reúnem informações recolhidas da obra de Higino. Em 1838, o *Compêndio da História Antiga e particularmente da História Grega*, apresenta-se seguido de um *Compêndio de Mitologia*, em 1840, Caetano Lopes de Moura³⁵⁰ dá a lume *A Mitologia da Mocidade ou História dos Deuses, Semideuses e Divindades Alegóricas da Fábula seguida da Descrição dos Lugares Célebres da Antiguidade Mitológica*, e em 1862 um obscuro S. C. C. G. Lobo publica o breve *Compêndio da Mitologia* (2.^a ed. 1869). Na mesma cronologia, traduzem-se do francês a *Notícia da Mitologia onde se Contém em Forma de Diálogo a História do Paganismo, para a Inteligência dos Antigos Poetas, Pinturas, Esculturas, etc.* (sem indicação de autor, é de 1780, com 2.^a ed. correcta e emendada em 1803), as *Cartas a Emília sobre a Mitologia* (de Dumoustier, 1819) e, em 1867, Adolpho Daux e Álvarores Pinto dão à estampa a sua tradução das *Lições de Mitologia para Uso dos Estabelecimentos da Instrução Pública: Dicionário Mitológico*.

No entanto, a obra de divulgação sobre mitologia com mais êxito na história das publicações portuguesas no período que se está a considerar é o *Dicionário Abreviado da Fábula para inteligência dos poetas, dos painéis e das estátuas, cujos argumentos são tirados da história poética*, ou simplesmente *Dicionário da Fábula*. A versão original, com o título de *Dictionnaire abrégé de la fable*, data de 1727, sendo devido a Pierre Chompré, autor, recorde-se, da famosa e longeva *Selecta Latini Sermonis Exemplaria*. Saída da Régia Oficina Tipográfica, a tradução portuguesa do dicionário data de 1779, sem menção do tradutor. O DBP (VI: 422) indica erroneamente a edição de 1785 como a primeira, quando na verdade se trata da única que refere o nome do responsável da tradução: Pedro José da Fonseca³⁵¹. Com outra edição em 1798³⁵², a obra será publicada ininterruptamente ao longo de todo o século XIX³⁵³: 1818³⁵⁴, 1836³⁵⁵, 1839³⁵⁶, 1858³⁵⁷, 1860³⁵⁸, 1873³⁵⁹, entre outras³⁶⁰.

³⁴⁹ Os *Princípios da Mitologia* datam de 1761, ou seja, pouco depois da legislação setecentista de reforma do sector da educação; eram destinados ao uso escolar (Lemos 1998: 208-209).

³⁵⁰ Conhecido tradutor de Walter Scott.

³⁵¹ Foi o autor do *Paruum Lexicon Latinum*, de que se falou no Cap. 3, Sec. II.

³⁵² Lisboa: Of. Simão Tadeu Ferreira.

De Bartolomeu Ferreira e Manuel Bernardes aos neoclássicos

Apesar do que se disse há instantes, a mitologia continuaria a ser toletada em manifestações artísticas porque era uma ficção. Nesse sentido, na licença da Santa e Geral Inquisição que, em 1572, permitiu a publicação d'*Os Lusíadas*, Frei Bartolomeu Ferreira³⁶¹ justificava como efeito artístico e ornato o emprego da mitologia no enredo do poema:

o Autor pera encarecer a dificuldade da navegação e entrada dos Portugueses na Índia, usa de uma ficção dos Deuses dos Gentios. (...) Todavia como isto é Poesia e fingimento, e o Autor como poeta, não pretenda mais que ornar o estilo Poético não tivemos por inconveniente ir esta fábula dos Deuses na obra, conhecendo-a por tal, e ficando sempre salva a verdade de nossa santa fé, que todos os Deuses dos Gentios são Demónios. E por isso me pareceu o livro digno de se imprimir, e o Autor mostra nele muito engenho e muita erudição nas ciências humanas³⁶².

É ainda num contexto de fervor e extremismo religioso que vêm impor-se opiniões como a do Padre Manuel Bernardes (1644-1710), um dos autores mais apreciados no século XIX. No exemplo XV da sua obra *Estímulo Prático para Seguir o Bem e Fugir o Mal. Exemplos Selectos das Virtudes e Vícios, Ilustrados com Reflexões* (1730, póstuma), Bernardes conta que a alma de certo pintor aparecia em sonhos ao Padre Frei José de Jesus Maria. Na secção “Moralidade”, o oratoriano defende: “Estátuas e quadros de deuses e deusas, ninfas e sátiros e outras quaisquer representações profanas em que o Diabo lançou o debuxo e o apetite o colorido, tudo isto de uma vez se havia de entregar ao fogo” (Bernardes 1974: 112). Esta perspectiva baseia-se na assunção de que “a gentilidade” vivia a religião e a moral de feição incompatível com a dos cristãos; por isso, questiona-se e desenvolve-se o tema do seguinte modo (Bernardes 1974: 112):

Depois que Deus encarnou e se fez menino e se Sacramentou e padeceu por nós; depois que sabemos os mistérios da Vida de Cristo e de sua Mãe Santíssima, e as proezas dos Santos, não é vergonha acharem-se em lugar de coisas tão nobres, e verdadeiras, e proveitosas, pintadas nas nossas salas e presentes na nossa memória as Fábulas de Juno e de Vénus, e Júpiter, e outras monstruosidades semelhantes, igualmente vãs do que no-

³⁵³ O tradutor permanecerá anónimo. Uma edição de 1945 (Porto: Figueirinhas), que apenas actualiza a ortografia, não tem nem nome de autor nem de tradutor.

³⁵⁴ Lisboa: Tip. Academia Real das Ciências

³⁵⁵ Lisboa: Tip. António José da Rocha. Depois de 1785, Inocêncio refere esta como nova edição.

³⁵⁶ Paris: Tip. Pillet Ainé.

³⁵⁷ Lisboa: Tip. Maria da Madre de Deus.

³⁵⁸ Paris: Tip. Pillet Fils Ainé. Sem nome do autor.

³⁵⁹ Paris: Liv. Garnier.

³⁶⁰ Excluem-se da lista edições sem data, como a de Paris: Liv. H. Garnier.

³⁶¹ Sobre esta figura, v. Castro (1997: 529-531).

³⁶² Citada de Camões (2000: xxxv), actualizada a ortografia. Sobre a mitologia n'*Os Lusíadas*, cujo emprego é censurado pelos teóricos neoclássicos, v. Cidade (1984: 123-127).

civas? Porventura nos faz saudades o culto dos gentios, que como tais nossos antepassados tiveram; e queremos consolar-nos delas com estas representações?

O que se defende para a figuração artística pode ainda estender-se à literatura, visto que, sobre poesia, o Padre Manuel Bernardes (1974: 114) cita o “adágio antigo: *Poesia pictura loquens, Pictura poesis tacita*”, justificando:

A [poesia] que hoje se usa pela maior parte merecia também o mesmo cadafalso. Com razão louva S.¹⁰ Agostinho a Platão de ordenar na sua república que semelhantes poetas fossem desterrados, como corruptores públicos dos bons costumes, e constituía censores que examinassem as poesias³⁶³. Oh quanto haveria que examinar e desterrar no nosso século e na nossa Espanha! E o que maior erro é, cuidam seus autores que a matéria que não é profana, não é tão acomodada para esta arte campear, e que o espírito devoto seca as veias da musa. Enchem-se as páginas de conceitos, e equívocos, e certames, e delírios, sobre descrever as feições de uma mulher e os afectos de uma paixão desordenada; e se lhes propusessem por matéria alguma acção heróica, de que as vidas dos Santos estão cheias, algum de tantos sucessos raros e memoráveis de que os sagrados livros abundam: aqui se murchou o seu louvor e se secou a cabalina; aqui não sabem levantar conceitos, nem servir com o seu ofício à religião e piedade; e razão disto é porque não podem pintar fora as ideias que não têm dentro e não costumaram a sua fantasia a conceber pensamentos santos.

Por outro lado, não deixa de culpar os leitores por gastarem tempo com autores pagãos (“De que serve a um católico ler comédias, e novelas, e versos profanos?”), propondo alternativa que, “com maior utilidade”, se leiam “vidas de Santos, versos pios e tantos outros livros excelentes, que deleitando ensinam e não mancham a consciência” (Bernardes 1974: 114). Entre os livros proscritos incluem-se *Orlando Furioso* e a *Arte de Amar*, “livros profanos ou totalmente inúteis, ou em grande parte nocivos”.

No século XVIII, Valadares e Sousa tem, em relação à mitologia pagã, a mesma opinião que Boileau: é aceitável o recurso ao seu imaginário, desde que “respeite a judicatura da razão — que sobretudo deve triunfar na congruência interna do poema” (Cidade 1984: 91). Luís António Verney terá uma posição contrária, pois considera “uma ofensa à *boa razão* tentar embelezar a poesia, recorrendo às metáforas mitológicas” (Cidade 1984: 121). Admite-a, porém, “engraçada num poema burlesco, porque só se trata de divertir com a aplicação; mas em um poema sério é fantasia condenável” (*apud* Cidade 1984: 122). Assim sendo, censura a invocação das musas, atribuir o nome Plutão ao inferno, ou fazer depender as tempestades da vontade de Vénus e Éolo. Hernâni Cidade (1984: 122) conclui: “o poeta mostraria

³⁶³ *A Cidade de Deus*, 2.14: *An forte Graeco Platoni potius palma danda est, qui cum ratione formaret, qualis esse ciuitas debeat, tamquam aduersarios ueritatis poetas censuit urbe pellendos?*; trad. Pereira in Agostinho (1991: *ad loc.*): “Não se deverá talvez dar antes a palma ao grego Platão que, quando concebeu a sociedade como ela devia ser, julgou que, como inimigos da verdade, deviam ser expulsos da cidade os poetas?”.

mais engenho se fosse ele a fazer os seus versos”. Este ponto de vista não deve, contudo, confundir-se com a perspectiva romântica acerca do mesmo assunto: “Ao *critério da beleza* [Verney] antepõe o *critério da verdade*; e por isso, entre a exactidão descritiva de uma batalha e a ficção que indirectamente e sem satisfação às curiosidades da inteligência, procurasse representá-la, não hesita em preferir o primeiro processo” (Cidade 1984: 123).

Anos mais tarde, António Pedro Lopes de Mendonça (1855: 199), tolerando o uso da mitologia no século XVI por se tratar de “um campo neutro, visto que era uma religião morta”, regista uma transformação desse recurso na literatura setecentista, censurando em Filinto Elísio o apego a algumas convenções que a poesia havia já descontinuado: “faltou-lhe só ser completamente da sua época; e em vez de procurar o matizado e o mimoso da musa horaciana, embeber-se no estudo e convivência da poesia, que se afastara das tradições mitológicas” (Mendonça 1855: 71).

António Feliciano de Castilho

É com consciência desta desautorização dos escritores antigos em matéria religiosa que o século XIX produzirá algumas reflexões acerca da mitologia grega. Na verdade, a mitologia (que perpetuava simbolicamente elementos relacionados com uma religião antiga e que durante muito tempo havia perseguido os cristãos) teria de estar vedada ao poeta moderno que se quisesse evidenciar na prática de poesia caracterizada pelo nacionalismo tradicional: Portugal era, apesar da secularização dos bens da Igreja e da extinção das ordens religiosas, um país cristão.

António Feliciano de Castilho assumir-se-á como um dos mais profícuos pensadores da questão religiosa moderna em face da mitologia antiga. No “Prólogo” d’*A Primavera*³⁶⁴, confessa já não estar “tão emperrado pagão como noutro tempo”, pelo que agora reconhece que a ela recorreu de modo “desmedido” (Castilho 1837: 41). Sem extremar a sua posição, como os “modernos espanca-numes”, declara desabridamente: “Enjoa-me a fábula dos Lusíadas, e muita, e muita, e muita outra: aborrece-me quási todo o emprego que dos Romanos para cá se tem feito dela, *incredulus odi*³⁶⁵. Só consinto na fábula parca, explicável, e só a amo quando soberbamente poetada” (Castilho 1837: 41). Com efeito, essas divindades são ficções, “e se alguma cousa aí vieram fazer, certo que não foi inspirar-me um só rasgo poético” (Castilho 1837: 42).

³⁶⁴ 1.^a ed. 1822; 2.^a ed. 1837, mais correcta, emendada, e copiosissimamente acrescentada.

³⁶⁵ Expressão de Hor. *Ars* 188 (“incrédulo, odeio”).

Alguns anos depois, na “Nota sobre o Livro Terceiro” de *Metamorfoses*, o mesmo autor propõe: “tomaremos as fábulas como fábulas, ou antes como entidades mui reais, mas de outra espécie de interesse, de interesse unicamente poético, e artístico” (Castilho 1841: 284). Pouco adiante, este texto explora teologicamente o estatuto de religião da mitologia pagã, de acordo com critérios que introduz com uma expressão concessiva:

posto que os milhares de Deuses, pela maior parte gregos, naturalizados em Roma, tivessem seus templos, seus sacerdotes, seus dias consagrados, e suas festas, posto que houvesse pontífices, e mantenedores do culto; posto que todas as fábulas, da Paz, da Guerra, do Foro, do Senado, e do Palatino; posto enfim que a própria língua se nos represente impregnada destas absurdas superstições; não é difícil perceber, que a filosofia incrédula gozava de uma grandíssima liberdade. Os martírios cristãos, que só muito mais tarde vieram, não podem depor em bom tribunal contra a existência da tolerância antiga, que deixou correr, sem perseguição, tantos escritos em verso, e em prosa, em que os Deuses, ou eram negados, ou duvidados, ou escarnecidos.

Na verdade, “[t]odas as seitas da Grécia, tinham, em Roma, seus partidários, descobertos”, não faltando exemplos antigos de pensadores que se opunham àquela forma de organização religiosa: enquanto Lucrécio quase defende o ateísmo e nas obras de Cícero sobressai cepticismo, Sêneca é quase cristão. Por seu lado, “Plínio [o Velho], queimando os incensos da eloquência ao divo Imperador Vespasiano (...) escarnece, e apoda a todas as outras divindades, que são mais em número, diz ele, do que os homens, que as adoram; e vai tanto por diante que, chegando a falar de um Deus único, escreve; *Irridendum uero agere curam rerum humanarum illud, quidquid est, summum*”³⁶⁶. Cita finalmente Ovídio, “o mais amplo de todos os antigos mitólogos”: “convém que haja Deuses, e, como assim convém, julguemos, que realmente os há: vamos continuando a dar incenso, e vinho, às aras” (*apud* Castilho 1841: 289).

Justificando que a “tendência para o sobrenatural, e maravilhoso, e a consciência da fraqueza, e dependência, do homem, como indivíduo, e até como sociedade, foram, em toda a parte, a primeira semente das fábulas divinas”, Castilho (1841: 289) relaciona a moral com a religião: “se sem moral não há povo, também, sem uma crença organizada, não há moral. Assim a política se tornou a coluna central do templo”.

Ainda assim, o termo do paganismo decretado pela religião cristã não significou o fim da exuberância criativa em torno dos deuses olímpicos: “Toda a Europa baptizada, não há tomado nas mãos a lira, o pincel, ou o escôparo, senão para reproduzir, redivinizando sob as mesmas formas, o Olimpo” (Castilho 1841: 290). Tal fenómeno terá que ver não com fé mas com um artifício artístico, como testemunham os exemplos dos poetas neoclássicos portugue-

³⁶⁶ Citação de Plin. *Nat.* 2.20.

ses: “se nem Córidon, nem Elpino, nem Alfeno, nem Filinto³⁶⁷ adoravam os Deuses, de que tão devotos e apóstolos se representam, e só lhes mantinham o culto pelo pressuposto interesse de suas Rimas; quão possível não é, que outro tanto, e por mais fortes motivos, quási acontecesse antigamente aos outros poetas, aos sacerdotes, aos festeiros, e a muita e boa parte do povo da ilustrada Roma, e da Grécia ilustradíssima?” (Castilho 1841: 290). Concluindo, por isso, que os poetas romanos também não acreditavam naqueles deuses, admite finalmente: “O Cristianismo, não matou uma religião, sepultou um cadáver” (Castilho 1841: 290).

Em 1862, António Feliciano de Castilho insistirá que a mitologia não é incompatível com o Cristianismo. No “Prólogo” da tradução dos *Fastos*, de Ovídio, depois de uma apreciação da obra do poeta latino (e deste poema em particular, “a parte mais curiosa e instrutiva, senão a mais bela, do monumento ovidiano”, Castilho 1862: vii), Castilho (1862: viii) faz “ponderações, não já eruditas nem poéticas, senão morais e religiosas, que se nos vieram suscitando ao longo da leitura”, a começar pela relação entre os *Fastos* e a moral cristã, dado que “a religião neles estampada é falsa e absurda”. Considerando ser “tão prestadio, como glorioso, o confronto dos costumes e crenças daquela idade” com os coetâneos, o tradutor português defende que a curiosidade em conhecer as crenças e festas pagãs se baseia no interesse do devir histórico. O prefaciador entende que existe uma “perpétua evolução das trevas para a claridade, da escravidão para o livramento, do egoísmo para o amor, da discórdia para a harmonia, da torpeza, da abjecção, do desconforto, para o belo, para a dignidade, para o contentamento” (Castilho 1862: viii). Em suma, garante: “É bom, para que o presente se anime de uma santa fé em si mesmo, que os séculos defuntos se lhe apresentem com todas as suas misérias e andrajos” (Castilho 1862: ix).

À Roma de Ovídio são sucessivamente associados termos como “polida barbárie”, “rainha escrava e prostituta”, “defunta” (Castilho 1862: viii, ix). Por antonímia, a Roma “santificada pelo cristianismo” (Castilho 1862: ix) de meados do século XIX é o seu contrário, pois resulta já da evolução da Humanidade. Reconhece-se a dívida do presente para com a Roma antiga — língua, costumes, legislação, “os mais preciosos documentos históricos e políticos, os monumentos mais esplêndidos das artes e da literatura” (Castilho 1862: ix) —, mas distingue claramente entre a Roma republicana e a imperial (Castilho 1862: ix-x):

³⁶⁷ Córidon Erimanteu, Elpino Nonacriense, Alfeno Cíntio e Filinto Elísio eram, como se sabe, os nomes arcádicos de Correia Garção, António Dinis da Cruz e Silva, Domingos Maximiano Torres e do P.^o Francisco Manuel do Nascimento, respectivamente.

Na transição da primeira para a última Roma pelos tempos em que o cepticismo das classes ilustradas, a filosofia austera dos estóicos, a depravação dos costumes públicos, e o absolutismo tirânico dos primeiros imperadores, tinham já aluído os fundamentos da sociedade velha, e se estava entrando pela incrível depravação de todos os princípios no tempo dos reinados efêmeros, para deles se passar a príncipes já crentes, pacíficos, e moralizadores (...).

Indicam-se Júlio César, Cícero, Virgílio, Horácio e Ovídio como nomes de “grandes homens” que começavam a descrever da religião pagã (Castilho 1862: x).

Para fundamentar o trabalho que empreende, Castilho (1862: xii) arrisca apontar “novas coincidências para muito reparo, ainda que ninguém até este dia o haja feito”, começando numa comparação entre Rômulo e Jesus Cristo, alegando que este “sete séculos antes de nascer, parece profanamente profetizado (...) na pessoa de Rômulo”³⁶⁸. Desta maneira, o prefácio atenua de modo evidente (e até convincente) o desencontro entre as duas civilizações, a da Roma antiga e a da Roma nova, que manteriam inclusivamente laços de parentesco (Castilho 1862: xvii).

No que à religião diz respeito, salienta-se obviamente a diferença mais aguda: o politeísmo e o Deus único (Castilho 1862: xix). Não obstante, sugerem-se alguns pontos de contacto entre a crença “dos *trinta mil deuses*” com o Cristianismo, a começar na hospitalidade; Castilho desculpa os espectáculos sangrentos³⁶⁹, guerras, escravatura, riquezas e outras manifestações de devaneio, porque foram resultado da degradação dos costumes do povo romano primitivo, rural e defensor do “torrão em que nascera”; o divino institucionalizou-se progressivamente mediante a adopção de deuses estrangeiros, criação de colégios, hierarquias religiosas, ritualizações, etc. (Castilho 1862: xxi-xxx, citação de xxii)³⁷⁰.

Dito isto, Feliciano de Castilho (1862: xxx) conclui “que a religião de Roma não era romana” e “que não era sequer religião”³⁷¹, reconhecendo, todavia, que o Cristianismo havia de ser tributário desta organização institucional e hierárquica da Igreja, a começar por o Pontífice Máximo passar, “porque era um progresso”, a chamar-se Sumo Pontífice, “representante, por uma espécie de apoteose em vida, do Deus Único” (Castilho 1862: xxxi). A consciên-

³⁶⁸ Os argumentos para esta aproximação são arrolados nas pp. xiii-xix e relacionam-se com ascendência (mães virgens, pais divinos), elementos biográficos da baixa infância (tiranos que se sentem ameaçados pelo nascimento condenam-nos à morte), vida humilde até à idade adulta, convívio com pessoas valorosas, o papel civilizador (fundação de uma cidade, cultura e religião) e até a não-morte de ambos, pois Rômulo “é assumido aos céus por Marte, seu eterno pai; fabuloso vaticínio da verdade evangélica da ascensão de Jesu-Cristo” (Castilho 1862: xvii).

³⁶⁹ Castilho (1862: xx): “Os gladiadores e as feras na arena (...) eram tão alheios à verdadeira índole italiana, como estranhos à religião”. Repete algumas ideias nas pp. xxxi-xxxii.

³⁷⁰ Na p. xxxv, recorda que “até a toga, as roupas talares dos antigos, as conservou no seu sacerdócio a igreja”, instituição que se exprimia ainda em latim. Outros paralelos (canonizações / apoteoses, procissões dos santos / dos deuses, etc.) são apresentados nas pp. xxxv-xxxvi.

³⁷¹ Remete para a obra de Edgar Quinet, *Du Génie des religions* (1842).

cia de que a religião cristã resultou da evolução de um conjunto de concepções do divino desde a fábula primitiva vai sendo atestada pelo facto de Castilho se referir a esse processo como uma entidade dinâmica: além de “progresso”, o prefaciador diz que a “transformação estava deveras começada” (p. xxxii), que “Roma era como a fénix: debatia-se (...) para renascer” (p. xxxiii) e finalmente que aquilo a que se assistiu foi a uma “metamorfose”, “rejuvenescimento” ou “renascimento da capital do mundo” (p. xxxiv).

É por se inscreverem no território da lenda que as histórias transmitidas por Ovídio (tanto nos *Fastos* como nas *Metamorfoses*) devem ser entendidas como ficções. A época moderna chama a si a capacidade de estudar as crenças pagãs, sem preconceitos: “amantes da civilização”, não cabe a intelectuais condenar o passado. Feliciano de Castilho não se apoia, porém, num método científico rigoroso. Em relevante constatação, confessa, aliás, que tem de Roma uma imagem diferente daquela que os estudiosos da Cidade (nomeia Vico, Michelet e Niebuhr) foram divulgando em obras historiográficas: existe, para Castilho (1862: xiii), “estoutra Roma com que nos criámos, à qual ainda meninos jurámos fé e lealdade”.

Importa, porém, desligar o culto institucionalizado aos deuses de ciclos lendários ou mitológicos, mesmo quando eles têm deuses por personagens. Assim, se é verdade que, no período romântico, se vão encontrar muitos poemas de tema mitológico, certo é que eles nunca põem em causa o Cristianismo vigente: dentro das categorias de mitos identificadas por Victor Jabouille³⁷² pode dizer-se que aqueles que serão mais vezes objecto de versificação são os mitos que tematizam o amor, potenciando uma analogia entre o antigo e o moderno, recomendavelmente com lição em proveito do presente. Muitos desses poemas começam por assumir uma estrutura narrativa, que vai evocando os aspectos essenciais dos mitos a que se referem, denunciando tratar-se de um ponto de encontro culminante de diferentes versões das lendas que os transmitiam. Como exemplo dessa estratégia discursiva, encontram-se os poemas que serão a seguir analisados (Tântalo, Ixíon e Prometeu), podendo ainda apontar-se: “O Juízo de Páris”, escrito em 1856 por José Ramos Coelho (1910: 109-112) como nota à tradução dos *Fastos*, de Ovídio (reunido em volume em 1866)³⁷³, “Helena”, de Cândido de Figueiredo³⁷⁴ ou “O Pomo da Discórdia”, de A. X. Rodrigues Cordeiro (1889a II: 117-123)³⁷⁵. Por

³⁷² Jabouille (1994: 39); categorias já mencionadas numa nota no início da Sec. III.

³⁷³ Dentro da mesma temática, note-se ainda “As três deusas: charada em prosa”, de Lopes de Mendonça (1852a). É uma reescrita em que se actualiza para um ambiente burguês (um baile) a decisão de qual de três mulheres — identificadas com as deusas Vénus, Palas (Atena) e Juno — seria a mais bela e porquê.

³⁷⁴ 1868, citado no Cap. I, Sec. II.

³⁷⁵ A recepção dos mitos de Helena e Páris foi estudada por Schneider (2010).

seu lado, “Leandro, e Hero”³⁷⁶, de Maria Adelaide Fernandes Prata (1859: 67-70), é um poema sobre amor (simbolizado pela luz) e perda (escuridão e treva), tendo por base aquele mito³⁷⁷, retratado apenas num último momento, ou seja, *in medias res* (morte de Hero³⁷⁸). Os mitos de Ícaro e de Orfeu, porque simbolizam fenómenos poéticos, foram tratados na Secção III (Capítulos 3 e 5, respectivamente) deste estudo.

Tântalo e os castigos infernais

Redigido “Num Álbum” a 13 de Junho de 1864, o poema “Tântalo” viria a ser publicado, em 1868, por Tomás Ribeiro na colectânea *Sons que Passam*³⁷⁹. Trata-se de uma breve composição, de apenas três sextilhas (estrofes constituídas por quatro versos decassílabos e rematadas por dois hexassílabos). Nela, o sujeito poético assume o papel de narrador disposto a contar uma história, encenando uma conversa com um narratário, desde logo evocado pela interrogação que inicia o poema: “Sabeis quem era Tântalo?” (v. 1), pergunta a que o poema tentará dar resposta: “o coitado, / por mais que fez, não pôde entrar no céu; / foi às penas eternas condenado!” (vv. 1-3), afirmando-se mais adiante que Tântalo “lá vive no inferno” (v. 11).

A ideia de que os homens podiam ser castigados pelos deuses depois da morte já existia na Antiguidade. É essa crença que Lucrécio desmente no livro III do *De Rerum Natura*, ao afirmar que o *Acheron profundus* não existe; o epicurista defende tratar-se de um *metus inanis* com que os deuses aterrorizam os mortais: *magis in uita diuom metus urget inanis / mortalis casumque timent quem cuique ferat fors*³⁸⁰. Não existia, contudo, a ideia de um lugar exclusivo para os bem-aventurados, verticalmente separado dos condenados. Mesmo na

³⁷⁶ Sobre a recepção do mito de Hero e Leandro nas artes europeias, v. Baumbach (2010); na literatura portuguesa, Martins (2009) e Martins (2012).

³⁷⁷ Julgo ser essa uma possível chave da interpretação destes versos do “Noivado do Sepulcro: Balada”, de Soares de Passos (1858: 14-18): “Deixei a vida... que importava o mundo, / O mundo em trevas sem a luz do amor? // Saudosa ao longe vês no céu a lua? / — Oh vejo, sim... recordação fatal! / — Foi à luz dela que jurei ser tua, / Durante a vida, e na mansão final”.

³⁷⁸ Como outros poemas estudados neste trabalho, os momentos de morte são a síntese simbólica de um viver intenso do sentimento amoroso (Cleópatra) ou rectidão moral e coragem política (Catão, Sócrates).

³⁷⁹ É provável que a obra estivesse publicada em 1867, data do prefácio, dos poemas mais recentes e de uma recensão de Pinheiro Chagas (1867: 236-249). Esta recolha de poesias terá até 1901, ano da morte de Tomás Ribeiro, três edições revistas e mais uma ou duas reimpressões (não consegui saber se a quinta edição ainda foi publicada em vida do autor). No prólogo da 3.^a ed. (1880, citado na Introd. 1), o autor comenta que “Estes *sons* vão-se reproduzindo, em ecos sucessivos, mesmo através de malsinações e esconjuros (...) duma chamada escolta moderna, que tem horror às flores, aos pássaros, aos amores, a Deus, aos céus límpidos, às águas transparentes, às músicas sentidas, às saudades, ao patriotismo, à virtude, à família, a tudo quanto é grande, belo e bom” (Ribeiro 1884: xv).

³⁸⁰ Lucr. 3.982-983. Trad. A. de Mendonça Falcão (*Da Natureza das Cousas*. Coimbra: Impr. da Universidade, 1890) *apud* Pereira (2010b: 88): “é antes o vão receio dos divos que assusta os mortais, / e temem o golpe que em cada um a sorte possa desferir”.

Eneida, de Virgílio, que apresenta uma separação gregária entre as almas, determinada pelos motivos da morte³⁸¹, todos vivem no inferno, em espaços contíguos. Tomás Ribeiro, ao referir o céu e o inferno, onde Tântalo se encontra, usando ainda o termo “pecado” (v. 5), cristianiza o mito, que só se mantém pagão porque nomeia “o eterno Jove” (vv. 7-8) como responsável pelo castigo.

Igualmente derivado da tradição judaico-cristã é o motivo da condenação, que, em estilo digressivo, o poeta admite desconhecer: “não sei por que pecado... / por glutão? Que sei eu?” (vv. 5-6). Assim, a justificação que se segue é uma hipótese não sustentada por nenhuma fonte antiga, tratando-se antes daquilo que o poeta, cristão e conhecedor dos sete pecados capitais, infere por si, superlativizando a causalidade inventada mediante a repetição do advérbio “tanto”: “Tanto comeu, tanto bebeu, que o eterno / Jove (...) / o condenou (...) / a perpétua abstinência” (vv. 7-10). Tântalo foi, portanto, condenado ao suplício por gula. Parece evidente que Tomás Ribeiro ou desconhecia a tradição, ou simulava ignorância da história, com o que consegue obter um efeito de estranhamento mais pronunciado, como se verá.

Deverá sublinhar-se que, no que respeita às causas de semelhante castigo, os testemunhos da Antiguidade que narram a história de Tântalo³⁸² carecem de unanimidade, sendo elas referidas de forma diversa pelos textos mitográficos, a que se junta a circunstância de em várias obras elas serem omitidas ou laconicamente apresentadas. Encontram-se três motivos para que Tântalo tivesse sido castigado. Píndaro³⁸³ diz que o castigo lhe foi infligido porque roubou (κλέψαις) o néctar e a ambrósia (νέκταρ ἀμβροσίαν) aos deuses para os dar aos seus convivas. Por seu lado, Ovídio, que nas *Metamorfoses* recorda Tântalo como *cui licuit soli superiorum tangere mensas*³⁸⁴, associa-o, pela fala de Níobe, à maldade de linguagem (6.213), precisamente como tinha sido referido no *Orestes*, de Eurípides, onde se afirma sobre Tântalo: ὅτι θεοῖς ἄνθρωπος ὢν / κοινῆς τραπέζης ἀξίωμ’ ἔχων ἴσον, / ἀκόλαστον ἔσχε γλῶσσαν, αἰσχίστην νόσον³⁸⁵. Outra hipótese que justifica o castigo é o guisado que preparou com o corpo de Pélops; Ovídio declara acerca deste que *manibus mox caesa paternis / membra fe-*

³⁸¹ São identificados os espaços onde estão as crianças, os inocentes que foram injustamente condenados, onde estão os suicidas; nos Campos do Pranto estão “aqueles que o cruel amor consumiu em cruel definhamento”; distinguem-se as “regiões extremas e apartadas que são povoadas pelos guerreiros ilustres”. Para lá do Flegetonte, encontra-se o “solo dos celerados”, que é onde fica o “Tártaro propriamente dito”, o território das sombras, “duas vezes mais do que o espaço que a vista alcança até ao etéreo Olimpo do mundo superior” (trad. Cerqueira in Vergílio 2011: *ad loc.*).

³⁸² Sobre o mito, v. Krier (2010: 924), que conhece o verbo português “tantalizar”.

³⁸³ Pi. *O.1.54-62* (trad. Pereira 2009: 183-184).

³⁸⁴ Ov. *Met.* 6.173: “o único a quem foi permitido tocar nas mesas dos deuses”.

³⁸⁵ E. *Or.* 8-10. Trad. Silva in Eurípides (1982: *ad loc.*): “partilhando, apesar de homem, a honra de uma mesa comum, igual aos deuses, possuía uma língua irreprimível, que é a mais vergonhosa das doenças”.

*runt iunxisse deos, aliisque repertis*³⁸⁶. Certo é que Tântalo, comumente nomeado pelos textos clássicos ao lado de Tício, Sísifo e Ixíon³⁸⁷, simboliza, desde a Antiguidade, os castigos eternos infernais. De facto, as fontes identificam duas penas, mas, de acordo com Píndaro na citada ode *Olímpica*, elas seriam pelo menos quatro. O poeta, no seguimento de Álcman (fr. 79) e Alceu (fr. 57), afirma que Zeus suspendeu sobre a cabeça de Tântalo uma enorme pedra (καρτερὸν λίθον), que ele deseja (μενοινῶν) afastar, sem êxito — o que o priva de felicidade (εὐφροσύνας). Também Sócrates, no *Crátilo*, de Platão³⁸⁸, dirigindo-se a Hermógenes, refere que, no Hades (ἐν ᾿Αΐδου), sobre a cabeça (ὕπερ τῆς κεφαλῆς) de Tântalo impende um rochedo (τοῦ λίθου). Também Electra, no início da tragédia *Orestes*, de Eurípides, comenta que o μακάριος (“bem-aventurado”) Tântalo κορυφῆς ὑπερτέλλοντα δειμαίνων πέτρον / ἄερι ποτᾶται³⁸⁹.

O suplício de Tântalo é, contudo, retomado por Tomás Ribeiro a partir das versões mais comuns nos autores latinos, os quais, exceptuando Lucrécio, que também fala em pedra suspensa, seguiram a versão de Homero. Na *Odisseia*, Ulisses recorda o que viu na descida aos infernos:

καὶ μὴν Τάνταλον εἰσεῖδον κρατέρ' ἄλγε' ἔχοντα
 ἔστεῶτ' ἐν λίμνῃ: ἡ δὲ προσέπλαζε γενεΐω:
 στεῦτο δὲ διψῶν, πῖειν δ' οὐκ εἶχεν ἐλέσθαι:
 ὅσσάκι γὰρ κύψει' ὁ γέρων πῖειν μενεαίνων,
 τοσσάχ' ὕδωρ ἀπολέσκειτ' ἀναβροχέν, ἀμφὶ δὲ ποσσὶ
 γαῖα μέλαινα φάνεσκε, καταζήνασκε δὲ δαίμων.
 δένδρεα δ' ὑψιπέτηλα κατὰ κρήθην χέε καρπὸν,
 ὄγχυναι καὶ ῥοιαὶ καὶ μηλέαι ἀγλαόκαρποι
 συκέαι τε γλυκεραὶ καὶ ἐλαῖαι τηλεθόωσαι:
 τῶν ὁπότε' ἰθύσει' ὁ γέρων ἐπὶ χερσὶ μάσασθαι,
 τὰς δ' ἄνεμος ρίπτασκε ποτὶ νέφεα σκιάοντα.³⁹⁰

Esta será ainda a variante de Luciano, em cujos *Diálogos dos Mortos* se encontra Menipo a falar com Tântalo (é o 17.º diálogo). O filho de Zeus está “de pé, à beira do lago”³⁹¹,

³⁸⁶ Ov. *Met.* 6.407-408. Trad. Aberto in Ovidio (2007: *ad loc.*): “o corpo foi esquartejado (...) / pelas mãos do pai, e os deuses o recompuseram”.

³⁸⁷ Lucrécio (3.978-1023) e Virgílio (v. *infra*).

³⁸⁸ Pl. *Cra.* 395d. Trad. Palmeira in Platão (1994: 39).

³⁸⁹ E. *Or.* 6-7. Trad. Silva in Eurípides (1982: *ad loc.*): “está suspenso nos ares, apavorado com o penedo que oscila sobre a sua cabeça”.

³⁹⁰ Hom. *Od.* 11.582-592. Trad. Lourenço in Homero (2003: *ad loc.*): “Tântalo a sofrer grandes tormentos / em pé num lago: a água chegava-lhe ao queixo. / Estava cheio de sede, mas não tinha maneira de beber: / cada vez que o ancião se baixava para beber, / a água desaparecia, sugada, e em volta dos seus pés / aparecia terra negra, pois um deus tudo secava. / Havia árvores altas e frondosas que deixavam pender seus frutos, / peras, romãs e macieiras de frutos resplandecentes; / doces figos e azeitonas luxuriantes. / Mas quando o ancião estendia as mãos para os frutos, / arrebatava-os o vento para as nuvens sombrias”.

³⁹¹ Lucianus, *DMort* 17. Trad. Ramalho in Luciano (1989: *ad loc.*).

lamentando-se a Menipo porque morre de sede: φεύγει γὰρ τὸ ὕδωρ, ἐπειδὴν προσιόντα αἰσθηταί με³⁹². Menipo estranha a sensação de sede numa alma sem corpo: τοῦτ' αὐτὸ ἡ κόλασίς ἐστι, τὸ διψῆν τὴν ψυχὴν ὡς σῶμα οὔσαν³⁹³. A dúvida de Menipo acentua-se, pois um morto não deve ter medo de morrer de sede; καὶ τοῦτο δ' οὖν μέρος τῆς καταδίκης, τὸ ἐπιθυμεῖν πιεῖν μηδὲν δεόμενον³⁹⁴, contrapõe Tântalo. Menipo desconfia finalmente da sanidade do interlocutor, e o diálogo termina com a exortação: θάρρει, ὦ Τάνταλε, ὡς οὔτε σὺ οὔτε ἄλλος πίεται τῶν νεκρῶν: ἀδύνατον γάρ: καίτοι οὐ πάντες ὥσπερ σὺ ἐκ καταδίκης διψῶσι τοῦ ὕδατος αὐτοῦς οὐχ ὑπομένοντος³⁹⁵. Concordantes com esta tradição encontram-se as *Metamorfoses*, de Ovídio, onde o castigo de Tântalo é referido duas vezes: no episódio de Ino e Melicertes (*tibi, Tantale, nullae / deprenduntur aquae, quaeque inminet, effugit arbor*³⁹⁶) e no de Orfeu e Eurídice (*nec Tantalus undam / captauit refugam*³⁹⁷).

No poema de Tomás Ribeiro, pela articulação entre os tempos verbais, são sensíveis dois momentos: um passado, onde se justifica o castigo, e outro presente, a partir do décimo verso, que o descreve. Assim, Tântalo “lá vive no inferno”, “magro, e peco” (v. 10) por poder apenas “engolir em seco” (v. 12). Merecem especial atenção os versos da última estrofe, por materializarem uma imagem de privação, em que o presente do indicativo insinua também a iteração do acto (vv. 13-18):

Vê pomos junto aos lábios, mas não come;
vive metido n'água, e o seu frescor
não lhe mitiga a sede que o consome:
foge-lhe o fruto e a fonte! e neste horror
morre de sede e fome...
.
.
.
Há Tântalos d'amor!

O último verso é a chave de interpretação de todo o poema, pois o poeta não pretendeu, como sugeri, contar uma história já conhecida, igual às versões antigas. O efeito de estranhamento provocado no leitor é acentuado pelo facto de este Tântalo ser a representação de um apaixo-

³⁹² *DMort* 17. Trad. Ramalho in Luciano (1989: *ad loc.*): “a água foge, sempre que me sente aproximar”.

³⁹³ *DMort* 17. Trad. Ramalho in Luciano (1989: *ad loc.*): “Isso é exactamente o meu castigo, ter a alma sede como se fosse corpo”.

³⁹⁴ *DMort* 17. Trad. Ramalho in Luciano (1989: *ad loc.*): “isto de desejar beber sem ser preciso é, pois, parte da minha condenação”.

³⁹⁵ *DMort* 17. Trad. Ramalho in Luciano (1989: *ad loc.*): “Coragem, Tântalo, visto que nem tu nem outro morto qualquer beberá. Isso é impossível! Mas a verdade é que nem todos, como tu por castigo, têm sede de uma água que não espera por eles”.

³⁹⁶ *Ov. Met.* 4.458-459. Trad. Alberto in Ovídio (2007: *ad loc.*): “tu, Tântalo, água alguma / logras apanhar, e os frutos, que sobre ti pendem, fogem-te”.

³⁹⁷ *Ov. Met.* 10.41-42. Trad. Alberto in Ovídio (2007: *ad loc.*): “Tântalo não buscou / apanhar a água fugidia”.

nado, porque o alimento e a bebida de que carece são, afinal, representações do amor a que se não tem acesso.

A mesma sugestão de insaciedade surge no poema datado de Março de 1874 que Rodrigues Cordeiro (1889a I: 203-204) dirige “A um Canário”. No entanto, com ela se relaciona a ideia de reclusão (v. 3: “cárcere estreitíssimo”) e de cumprimento eterno de um castigo (vv. 21-24):

Se houveras inteligência,
souberas que ela não vinha,
e que era eterno o teu cárcere,
choraras, meiga avezinha.

Ixíon e os remorsos

Conforme há pouco se disse, tal como Tântalo, o mito de Ixíon representa os castigos infernais e perpétuos. No entanto, e ainda de acordo com o tratamento romantizado que o filho de Pélops recebeu, também Ixíon irá surgir, num poema de Eduardo A. Vidal, datado de 1887, enquanto castigo eterno motivado pela audácia e excesso de confiança. O mito de Ixião³⁹⁸ encontra-se firmado, nos seus contornos essenciais, por Diodoro Sículo³⁹⁹ e na segunda ode pítica, de Píndaro⁴⁰⁰. Aqui, o poeta conta que, por ordem dos deuses, Ixião estava condenado a girar (κυλινδόμενον) dentro de uma roda apetrechada de asas⁴⁰¹ (ἐν πετρόεντι τροχῷ)⁴⁰², à qual se achava amarrado, de acordo com diferentes tradições, com serpentes⁴⁰³ ou com correntes de bronze⁴⁰⁴. Para a posteridade, Ixião tornar-se-á, nas artes, a imagem de um herói aprisionado numa roda em contínuo movimento, o que potencia a ideia de se tratar

³⁹⁸ A forma Ixião, que irei adoptar por ser a que surge no poema, é concorrente de Ixíon (Gonçalves 1966 *s.u.* “Ixíon”), que mantereí na citação de traduções.

³⁹⁹ *Biblioteca de História*, 4.69.3-4, pela ed. Oldfather (Diodorus 1970).

⁴⁰⁰ *Pi. P.* 2.21-89, de acordo com a ed. Bowra (Pindarus 1958).

⁴⁰¹ Traduzo, por sugestão de Lourenço (2003: 9), o adjectivo πετρόεις como “apetrechado de asas” em vez de “alado”.

⁴⁰² Um escoliasta das *Fenícias*, de Eurípides, informa (v. 1185) que a roda de Ixião era de fogo. Chevalier e Gheerbrant (*Dic. Símb. s.u.* “Ixíon”) admitem que a “roda com asas em chamas é um símbolo solar; mas Ixíon não se identifica com ela, pois ele próprio não é um símbolo solar. Ele foi apenas amarrado à roda; o que significa que ele foi elevado ao nível solar — isto é, celeste e divino —, que não faz parte da sua própria natureza”. Com esta informação deve relacionar-se a de A. B. Cook, segundo o qual “the flaming wheel launched through the air is a mythical expression for the Sun, and that Ixion himself ‘typifies a whole series of human Ixions who in bygone ages were done to death as effete embodiments of the sungod’” (*apud* J. G. Frazer in Apollodorus 1921: *ad loc.*). Esta é também, como se verá, a interpretação de Píndaro, que faz sobressair neste mito o desencontro entre o lado humano e o divino.

⁴⁰³ Ao que parece, esta é uma inovação virgiliana: *tortosque Ixionis anguis* (Verg. *G.* 3.38: “serpentes ziguezagueantes de Ixião”); cf. Fantham in Virgil (2006: 102). Chevalier e Gheerbrant (*Dic. Símb. s.u.* “Ixion”) defendem que, por estar “atado com serpentes”, “Ixíon perverteu os laços que o uniam aos símbolos celestes. Deles manterá o privilégio da eternidade, mas será uma eternidade de tormentos, simbolizados pelos laços das serpentes”.

⁴⁰⁴ Como mais tarde dirá Apolónio de Rodes (3.62: χαλκῶν).

também de um símbolo da eternidade. Além disso, ensinam Chevalier e Gheerbrant (*Dic. Símb. s.u.* “Ixíon”), “sobre a sua roda solar, [Ixíão] não é mais do que um simulacro do Sol. O seu céu é um inferno”. O sofrimento merecido pelo lápita (assim chamado por ser original da Tessália), escreve Píndaro, justifica-se em parte porque Ixíão foi o primeiro de entre os mortais (πρώτιστος) a manchar os humanos com sangue familiar (ἐμφύλιον αἷμα), “não sem artes” (οὐκ ἄτερ τέχνας⁴⁰⁵). Este lado pioneiro é reconhecido por Apolo nas *Euménides*, tragédia de Ésquilo em que o deus interroga: ἤ καὶ πατήρ τι σφάλλεται βουλευμάτων / πρωτοκτόνοισι προστροπαῖς Ἰξίονος;⁴⁰⁶ Diodoro Sículo concretiza: depois de conceder a mão da filha em casamento, Eioneu tomou os cavalos (ἵππους) do genro como garantia (ἠνεχύρασεν) dos presentes (τὰ ἔδνα) que Ixíão não lhe entregou. Em troca, Ixíão chamou o sogro para junto de si e atirou-o para uma vala em chamas (ἔβαλεν εἰς βόθρον πυρὸς μεστόν). Dada a enormidade do crime (μέγεθος τῆς παρανομίας), continua Diodoro, ninguém quis purificar (βούλεσθαι καθᾶραι) Ixíão do assassinio (τὸν φόνον), e só Zeus acabaria por purgá-lo (ἀγνισθεῖς).

Como o poema de Tomás Ribeiro, a composição de Eduardo Augusto Vidal (1889: 151-152), “Ixíão e a Nuvem”⁴⁰⁷, publicada no livro *No Ocidente*, compreende, num primeiro momento, uma estrutura narrativa que pretende recordar o mito, para depois o actualizar numa interpretação moderna. Ixíão apresenta-se no verso 1 como “pungido de remorsos”, o que lhe confere, de imediato, profundidade psicológica (só um ser com estrutura psíquica pode estar atormentado) e histórica (passou-se algo para que os sinta). O remorso é um processo de consciência que implica uma auto-reflexão, sendo importante notar que se trata de uma análise interior muitas vezes repetida. Na verdade, na sua memória etimológica, “remorso” é algo que fica a remoer, a morder repetidamente, a ser iterativamente mastigado pela consciência⁴⁰⁸ (vv. 1-4):

Ixíão, pungido de remorsos,
À mesa se assentou
De Júpiter-tonante; mas a festa
Em nada o melhorou.

⁴⁰⁵ É relevante o uso do termo τέχνη neste contexto porque adiante Diodoro dirá que Zeus fabricou (ποιέω) a figura de Hera com uma nuvem. Como se sabe, este vocabulário, aplicado à criação artística, terá um sentido técnico, remetendo para a fantasia e para o fingimento: mas enquanto o humano Ixíão fracassa, os planos de Zeus divino cumprem a sua função.

⁴⁰⁶ A. *Eu.* 717-718. Trad. “Então meu pai errou de algum modo na decisão tomada perante as súplicas de Ixíon, o primeiro assassino?”

⁴⁰⁷ O poema está estruturado em seis estrofes: quadras constituídas por dois dísticos formados por um verso de dez e outro de seis sílabas métricas.

⁴⁰⁸ Do supino de *remordeo*, nota-se que o verbo latino é constituído pelo prevérbio *re* (intensidade da acção) e o verbo primitivo *mordeo*, “morder”, sentido que, figuradamente, se estende para “calar” (porque se mordem as palavras), “estagnar”, “mortificar”. Enquanto o físico estagna, o interior do sujeito fica a remoer.

A frase declarativa “À mesa se assentou” (v. 2) sintetiza, na história do mito, o acolhimento que conheceu junto dos deuses. Na verdade, Ixião viveu, mesmo depois de ter assassinado o sogro, no Olimpo. O poema mostra-o enquanto hóspede dos deuses: o ambiente de felicidade com que ele aproveitou esse convívio plasma-se no facto de se falar em “festa”, que “Em nada o melhorou” (v. 4), ou seja, já tinha sido castigado, mas (note-se a adversativa) isso não lhe trouxe nada de bom (apesar dos remorsos). O sujeito lírico toma o partido de Ixião, o que o uso de uma linguagem jurídica (“caso”, v. 9; “Processo a Jove instauro”, v. 10) inscreve em ambiente de tribunal. Como “advogado de defesa”, acusa Júpiter de não ter sido “bom hospedeiro”, ou seja, elimina-se o dolo de Ixião em pretender deitar-se com a mulher do pai dos deuses, como se o desejo tudo desculpasse.

O olhar desencadeou o desejo, não referido como amor, mas por recurso a metáfora do calor ígneo: “Sentiu-se arder em chamas de desejo...” (v. 7). É notável que Zeus (mitónimo que conhecerá, como Hera, o seu nome romano) seja designado “Júpiter-tonante”, o que também remete para o elemento caracterizador do deus, que é na tradição clássica o “detentor do raio”. O facto de ser assim nomeado, o pormenor de Juno ser apelidada “deusa portentosa” e a circunstância de “centauro” vir adjectivado de “hórrido” são estratégias de prolongar a tradição clássica de referência a figuras míticas por meio dos epítetos. Ao mesmo tempo que trata de uma história de amor, o poema inscreve-se numa tradição e num imaginário específicos, em conformidade com ela. A surpresa estará na confluência de uma história (que o leitor reconhece como pertencente à Antiguidade) com a experiência sentimental do sujeito lírico (vv. 5-8):

Fitando Juno, a deusa portentosa,
O mísero lápita
Sentiu-se arder em chamas de desejo...
Faz mal quem deusas fita!

O uso do presente histórico transforma o último verso em sentença. Diodoro Sículo afirma que Ixião se enamorou (ἠράσθη) de Hera, tendo tido a ousadia (κατετόλμησεν) de se fazer insinuar (συνουσίας) à deusa. Píndaro justifica que foi uma perturbação do espírito (μαινομέναις φρασίν) que o levou a enamorar-se (ἐράσσατο) de Hera. Eduardo A. Vidal mencionará o sentimento de forma incomum (vv. 9-12):

Deste caso saiu a nuvem pérfida.
Processo a Jove instauro:
Não foi bom hospedeiro, e deu ao mundo
Um hórrido centauro.

A referência à nuvem com que Júpiter substituiu a mulher é vista como um dolo dos deuses: “nuvem pérfida” (v. 9), como se o pai dos deuses devesse ter cedido ao homem a sua esposa. É necessário conhecer o mito para entender a menção da nuvem e a afirmação “e deu ao mundo / Um hórrido centauro”. Píndaro testemunha que Ixião foi iludido por Zeus, que fabricou de uma nuvem a figura da esposa. Esta acção confirma a incapacidade humana (Píndaro fala em ignorância: ἄϊδρις ἀνὴρ) de igualar os deuses, o que acentua não só a inacessibilidade do divino, como enfatiza a insolência desmesurada de Ixião ao pensar que lhe era dada tamanha honra. Diodoro conta que Zeus fabricou (ποιήσαντα) a partir de uma nuvem (νεφέλην) a imagem (εἶδωλον) de Hera, e mandou-a ir ter com Ixião, que, deitando-se (μιγέντα) com a nuvem, gerou (γεννῆσαι) os centauros⁴⁰⁹, como são chamados, que têm formas de homens (ἀνθρωποφυεῖς).

No centro do poema, aquilo que parecia ser a narrativa lírica de um mito grego passa a ser parte de um símile que encontra legítima forma para expressar o interior do sujeito e o seu sentimento que é, afinal, igualmente mítico. Esta mitificação torna-o excepcional (vv. 13-16):

Eu também me assentei à tua mesa;
Remorsos não os tinha.
Vieram-me depois, imaginando
Que um dia fosses minha.

O sujeito lírico confessa a sua ilusão inicial (ou inocência), que deu lugar a remorsos iguais aos do herói mítico que se tem vindo a evocar. A assunção da primeira pessoa verbal é manifesta: ela invade o poema de forma ostensiva, como o aparato pronominal, associado à flexão dos verbos em primeira pessoa do singular, comprova. Esta proclamação autoral relaciona-se gramaticalmente com a história de Ixião pelo advérbio de inclusão “também”, que o iguala ao herói mítico (o verbo “assentar” surge por isso pela segunda vez).

A violência do sentimento é evidente pela utilização do verbo “precipitar” e o seu sujeito “fúria onipotente” (vv. 17-20):

⁴⁰⁹ A falsa etimologia deste nome tem a vantagem de relacionar os elementos κεντ- (‘picar’) com αὔρα (‘ar’), o que recorda a maternidade dos centauros (Chantraine 1999 *s.u.* Κένταυροι); cf. Leuker (2010).

Precipitou-se a fúria onipotente
Do alto a que aspirei;
E o que é pior, — nem Juno, nem a nuvem
Um momento abracei.

Tal como Ixião (nas versões míticas, mas não necessariamente na descrição feita neste poema, talvez confundindo-o com Ícaro neste aspecto), o sujeito teve a pretensão de ascender a alturas inalcançáveis ao homem (“alto a que aspirei” v. 18). Este excesso de confiança é logrado a ponto de a realidade ser hiperbolicamente (“E o que é pior”, v. 19) diferente do esperado; sem qualquer resultado, acentua-se pelo polissíndeto o vazio e a ausência de êxito: “nem Juno, nem a nuvem” (v. 19). Pelo recurso à lítotes, sublinha-se o que não se alcançou nem por breves instantes de ilusão: “Um momento abracei”⁴¹⁰.

Como se vê, no geral, todo o poema se constrói com formas verbais do pretérito perfeito, exceptuando-se, como se assinalou, o oitavo verso e o verso 16 (onde se lê uma sugestão de futuro em “um dia fosses minha”). O tempo na última estrofe passa a operar no futuro, sem termo da acção porque a frase final resume uma espécie de *imprecatio* contra si próprio, ao determinar (ecoando ainda o estilo judicativo da terceira estrofe) a sua condenação para a eternidade (vv. 21-24):

Agora, por castigo dessa audácia,
Em minha vida toda,
Hei-de te revolver no pensamento...
E eu ligado a tal roda!

Com efeito, o excesso de confiança atrás mencionado configura aqui uma forma de “audácia”, como na tradição mitográfica grega⁴¹¹: é esta aproximação ou tentativa de sedução que merece castigo: o coro da tragédia *Filoctetes* recorda que “ao que se abeirou (τὸν πελάταν) um dia do leito de Zeus, / a uma roda sempre a girar (κατὰ δρομάδ’ ἄμπυκα) [o deus] o amarrou (δέσμιον)”⁴¹². Atitude que Dies Diel (*apud Dic. Símb. s.u.* “Ixíon”) entende condensar “ao mesmo tempo a perversão do espírito, a vaidade (usurpador do lugar de Zeus) e a perversão sexual (seduzir Hera)”.

A roda a que o sujeito lírico se encontra “ligado” (ligação física, como com as serpentes, mas também amorosa; relação, afecto) é o último elemento que o relaciona com a memó-

⁴¹⁰ v. 20; o verbo “abraçar” sugere um sentido de acolhimento afectuoso.

⁴¹¹ “Mais ainda, ao abraçar a nuvem que ele tomou por Hera, Ixíon convenceu-se de que era realmente o preferido de Hera, isto é, a sua culpada impureza inconfessada transformou-se em vaidade megalómana que o levou a acreditar que ele gozava da perfeição perfeita, que Hera simboliza; ao enganar Zeus, enganou o espírito” (*Dic. Símb. s.u.* “Ixíon”).

⁴¹² S. Ph. 679-680. Trad. Ferreira in Sófocles (1979: *ad loc.*).

ria do mito de Ixião. O facto de se tratar de um contínuo temporal é sugerido pelo verbo “re-volver”, que, tal como uma roda, fecha o poema da mesma maneira que um círculo⁴¹³. Estou a sugerir que este verbo recupera o nome “remorsos” do primeiro verso, e que a sua utilização sensivelmente a meio do poema confere a este sentimento o protagonismo. Mais do que o sentimento amoroso — apenas sugerido por “arder em chamas de desejo” (v. 7), “fúria” (v. 17) e “alto” (v. 18) — tematiza-se aqui o remorso, e o movimento contínuo provocado por ele, como castigo para a eternidade.

Prometeu e a libertação dos homens

Em 1858, a propósito da ilustração com que abria o número 43 do *Arquivo Pitoresco*, o periódico imprimia, de autor não identificado, “Prometeu”, texto que descrevia a imagem. O artigo sumaria os elementos mais importantes do mito que na Antiguidade tinha sido deli-neado por testemunhos de Hesíodo⁴¹⁴, Platão⁴¹⁵ ou Ésquilo, dependendo esta narrativa da tra-

⁴¹³ Viu-se que, em Píndaro e Diodoro, “roda” é τροχός; em Sófocles a palavra usada é ἄμυξ, ou seja, o mesmo que dizer que se trata de um aro.

⁴¹⁴ Hes. *Th.* 521-616: progénie de Jápeto e Clímene, Menécio, Prometeu (v. 511: ποικίλον αἰολόμητιν, “engenhoso e fértil em enganos”) e Epimeteu são irmãos. Sobre Prometeu, adianta o castigo que Zeus lhe deu: δῆσε δ’ ἄλκυτοπέδησι Προμηθεῖα ποικιλόβουλον / δεσμοῖς ἀργαλέοισι μέσον διὰ κίων’ ἐλάσσας: / καὶ οἱ ἐπ’ αἰετὸν ὥρσε τανύπτερον: αὐτὰρ ὁ γ’ ἦπαρ / ἥσθιεν ἀθάνατον, τὸ δ’ ἀέξετο ἴσον ἅπαντη / νυκτός ὅσον πρόπαν ἦμαρ ἔδοι τανυσίπτερος ὄρνις (*Th.* 521-525; trad. Pinheiro in Hesíodo 2005: *ad loc.*: “A Prometeu fértil em engenhos prendeu-o com indestrutíveis laços / e dolorosas correntes colocadas no meio de uma coluna. / Depois, lançou contra ele uma águia de longas asas; ela comia-lhe / o fígado imortal, e ele crescia outra vez, todas / as noites, em tudo igual ao que, no dia anterior, comera a ave de asas velozes”). Depois que Hércules o libertou daquele flagelo, Prometeu desafiou a inteligência de Zeus (episódio etiológico que explica as hecatombes oferecidas aos deuses, vv. 556-557), que em retribuição havia de determinar males para os homens, apartando deles o fogo (cf. Hes. *Op.* 49-52), que Prometeu viria a roubar (κλέψας, v. 566) e entregar aos homens. Esta acção mereceu nova punição infligida por Zeus aos homens, um mal disfarçado de bem: a mulher (Pandora, vv. 570-593; cf. Hes. *Op.* 53-89; sobre recepção do mito de Pandora, v. Harst e Schmid 2010). Como fundo moral dos episódios que configuram a narrativa do mito, Hesíodo recorda: ὧς οὐκ ἔστι Διὸς κλέψαι νόον οὐδὲ παρελθεῖν. / οὐδὲ γὰρ Ἰαπετιονίδης ἀκάκητα Προμηθεὺς / τοῖο γ’ ὑπεξήλυξε βαρὺν χόλον, ἀλλ’ ὑπ’ ἀνάγκης / καὶ πολυΐδριν ἐόντα μέγας κατὰ δεσμός ἐρύκει (*Th.* 613-616, trad. Pinheiro in Hesíodo 2005: *ad loc.*: “Assim, não é possível iludir a inteligência de Zeus, nem escapar-lhe. / E nem o filho de Jápeto, o benfeitor Prometeu, / escapou à sua pesada cólera e, por necessidade, / ainda que astuto, se viu preso a uma grande corrente”). As citações de Hesíodo seguem a edição de West (Hesiod 1997).

⁴¹⁵ No diálogo que recebe o seu nome, Protágoras conta a Sócrates que Prometeu e Epimeteu foram encarregados pelos deuses de organizar e conferir aos animais as suas qualidades distintivas (força, rapidez, etc.; cf. A. *Pr.* 229-243). No entanto, como Epimeteu, pouco inteligente (οὐ πάντι σοφός), distribuiu todas as características aos outros animais, o homem ficou γυμνόν τε καὶ ἀνυπόδητον καὶ ἄστροφον καὶ ἄοπλον (321c, trad. Pinheiro in Platão 1999: *ad loc.*: “nu, descalço, sem abrigo e sem defesa”). Para remediar o erro do irmão, Prometeu κλέπτει Ἥφαιστου καὶ Ἀθηνᾶς τὴν ἐντεχνον σοφίαν σὺν πυρί — ἀμήχανον γὰρ ἦν ἄνευ πυρός αὐτὴν κτητὴν τῷ ἡ χρησίμην γενέσθαι — καὶ οὕτω δὴ δωρεῖται ἀνθρώπῳ (321d, trad. Pinheiro in Platão 1999: *ad loc.*: “roubou a sabedoria artística de Hefesto e Atena, juntamente com o fogo — porque sem o fogo era-lhe impossível possuí-la ou torná-la útil — e, assim, ofereceu-a ao homem”). Sendo o único ser que participa da herança divina (θεῖας μοίρας), o homem é ainda o único animal a acreditar nos deuses (*Prt.* 322: πρῶτον μὲν διὰ τὴν τοῦ θεοῦ συγγένειαν ζῶων μόνον θεοὺς ἐνόμισεν). Depois de relacionar com Prometeu o início da religião, Protágoras descreve como o homem conseguiu progressos civilizacionais: superiorizando-se à restante natureza, criaram-se organizações políticas (cidades), havendo posteriormente de receber de Zeus a justiça para que as guerras não exterminassem a raça humana (*Prt.* 322b-323a).

gédia *Prometeu Agrilhado*⁴¹⁶, que sintetiza, cita e analisa⁴¹⁷. No texto do *Arquivo Pitoresco*, diz-se que Ésquilo “atribui ao novo senhor da natureza sentimentos de hostilidade (ao menos aparentes) contra o homem”, sendo o tragediógrafo comparado a Moisés porque ambos “não fazem senão traduzir em forma diferente os mistérios do tempo egípcio”. Assim, o ateniense é considerado “intérprete dos antigos dogmas”, alguém com “fé numa reconciliação futura entre o poder divino e o poder humano, logo que um e outro chegassem a ser modificados por sucessivas revoluções”⁴¹⁸.

Como na peça (denominada “drama”) “tudo é símbolo”, o artigo do periódico apresenta uma proposta de interpretação da mensagem da tragédia (p. 338): Prometeu é “uma das personificações terríveis do duelo entre o homem e a divindade, isto é, entre o homem e a natureza” (p. 337). Ele “[o]usou por puro amor invadir os privilégios dos deuses, mudando as condições da precária e insubordinada natureza dos homens. Ensinou-lhes o progresso das artes e das ciências, que todos os dias alargam a sua liberdade” (p. 337). No fim, admite que “Tudo isto é um mito”, acabando por transpor a sua simbologia para o presente: “Em tempos modernos podemos traduzi-lo pelas palavras: *privilégio guerreando a igualdade: — despotismo guerreando a liberdade*” (p. 339).

Acerca do resumo alargado da peça, poderão fazer-se algumas notas, atendendo à versão original da peça. No início da tragédia (com efeito *in medias res*), o Poder e a Força (agentes que servem de alegoria a esses atributos de Zeus) levam Prometeu⁴¹⁹ para os confins do mundo⁴²⁰, em cumprimento da determinação de Zeus segundo a qual Hefesto⁴²¹ deveria

⁴¹⁶ Declara usar o “fragmento de uma tradução latina do *Prometeu libertado*” (p. 338).

⁴¹⁷ Em Hesíodo, simboliza a perfídia e a astúcia; em Platão é co-responsável pela criação da religião; em Ésquilo, Prometeu é um agente civilizador, pois o fogo potencia todas as artes. Albouy (1969: 160-162) classifica-o como um mito de revolta. Sobre a recepção do mito, v. Theisohn (2010).

⁴¹⁸ p. 338. “Aeschylus did not appear in French, German, or English until the late 18th century”, salienta Burian (2010: 10), que recorda: “The first complete translation into English, by Robert Potter, was published in 1777”. No século XVIII, conclui ainda Burian, “The character of his language and thought (...) became a virtue for the new Romantic sensibility, aided perhaps by the fact that the Age of Revolution saw the Aeschylean Prometheus as the archetypal hero of defiance”.

⁴¹⁹ A quem o *Arquivo Pitoresco* chama “ousado protector dos homens, que descobrira e lhes comunicara o fogo, órgão de todas as artes” (p. 337).

⁴²⁰ Nos confins da Cítia, Prometeu ficaria apartado do contacto com os homens. Todavia, lá chegam as ninfas do Oceano. O *Arquivo Pitoresco* nota: “Para compartilhar este sofrimento só se aproximam do rochedo deserto, em que está, algumas pobres ninfas do Oceano. É o que se encontra sempre em torno de todas as grandes expiações antigas, ao pé de todos os mártires, no cimo de todos os calvários: — a mulher!” (p. 338).

⁴²¹ No texto de 1858, os nomes gregos são substituídos pelos correspondentes romanos: Hefesto é Vulcano, Hermes é chamado Mercúrio, Zeus é Júpiter.

agrilhoar aquele herói a um rochedo com correntes indissolúveis, acção a propósito da qual se explica o castigo⁴²²:

τὸ σὸν γὰρ ἄνθος, παντέχνου πυρὸς σέλας,
θνητοῖσι κλέψας ὥπασεν. τοιᾶσδέ τοι
ἁμαρτίας σφε δεῖ θεοῖς δοῦναι δίκην,
ὥς ἂν διδαχθῇ τὴν Διὸς τυραννίδα
στέργειν, φιλανθρώπου δὲ παύεσθαι τρόπου.

O deus da forja, confessando que é contra a sua vontade que cumpre as ordens do chefe do Olimpo, dirige-se a Prometeu⁴²³ e reafirma os motivos por que está a ser castigado daquele modo⁴²⁴:

θεὸς θεῶν γὰρ οὐχ ὑποπτήσων χόλον
βροτοῖσι τιμὰς ὥπασας πέρα δίκης.
ἀνθ' ὧν ἄτερπῇ τήνδε φρουρήσεις πέτραν
ὀρθοστάδην, ἄπνος, οὐ κάμπτων γόνυ:
πολλοὺς δ' ὀδυρμούς καὶ γόους ἀνωφελεῖς
φθέγγῃ: Διὸς γὰρ δυσπαραίτητοι φρένες.

A causa daquela punição será repetida diversas vezes ao longo da tragédia. O Poder lembra: ἐνταῦθα νῦν ὕβριζε καὶ θεῶν γέρα / συλῶν ἐφημέροισι προστίθει. τί σοι / οἷοί τε θνητοὶ τῶνδ' ἀπαντλήσαι πόνων;⁴²⁵ Em monólogo, Prometeu, admitindo que conhece com antecedência e exactamente tudo o que lhe está para acontecer, torna a dizer que a acção que o levou ali foi a oferta de um privilégio aos mortais e recorda o feito: ναρθηκοπλήρωτον δὲ θηρῶμαι πυρὸς / πηγὴν κλοπαίαν, ἣ διδάσκαλος τέχνης / πάσης βροτοῖς πέφηνε καὶ μέγας πόρος⁴²⁶. Quando se apresenta a Io⁴²⁷, afirma ser πυρὸς βροτοῖς δοτῆρ[α]⁴²⁸. Hermes dirá que Prometeu ofereceu os privilégios dos deuses aos efémeros (v. 945).

⁴²² A. Pr. 7-11; trad. Sottomayor in Ésquilo (2008: *ad loc.*): “Pois roubando o brilho que era teu, luz do fogo útil a todas as artes, dele fez presente aos mortais. Força é que os deuses o castiguem por este seu pecado, para que aprenda a suportar o poder de Zeus e a deixar a sua atitude de amigo dos homens”.

⁴²³ Mais uma vez chamado φιλανθρώπου (v. 28), que contrasta com Διὸς ἐχθρός (“inimigo de Zeus”, v. 67).

⁴²⁴ A. Pr. 29-34; trad. Sottomayor in Ésquilo (2008: *ad loc.*): “Pois tu, deus que não teme a cólera dos deuses, deste aos mortais honras que transcendem o que é justo; por isso, velarás sobre esta rocha funesta, de pé, sem dormir, sem poderes dobrar o joelho. Soltarás, então, muitas lamentações e vãos gemidos; pois a vontade de Zeus é inexorável”.

⁴²⁵ A. Pr. 82-84; trad. Sottomayor in Ésquilo (2008: *ad loc.*): “Agora, aqui, neste lugar, sê insolente e, depois de roubares o privilégio dos deuses, faz presente dele aos efémeros. Que alívio os mortais serão capazes de trazer aos teus sofrimentos?”

⁴²⁶ A. Pr. 109-111; trad. Sottomayor in Ésquilo (2008: *ad loc.*): “Apoderei-me da nascente do fogo que enchia um caule de canafrecha e que se revelou mestra de todas as artes e grande recurso para os mortais”. Cf. vv. 248-254.

Quando o Oceano se oferece para interceder junto de Zeus a favor de Prometeu, este recusa porque isso implicaria ter de moderar o seu comportamento⁴²⁹. “As palavras do velho Pai das águas são de conciliação”, afirma o texto de 1858, “[m]as Prometeu mostra-se inabalável. Sabe que nada pode esperar do seu inimigo. Sabe que fora *pena inútil, loucura e simplicidade* tentar conciliar o progresso com a tradição, a razão com a fé, a liberdade com a autoridade” (p. 338). Na tragédia de Ésquilo, a personagem do filho de Jápeto caracteriza-se por certa intemperança, excesso ou irreverência em face da autoridade arrogante e discricionária de Zeus. O *Arquivo Pitoresco*, por seu lado, descreve-o essencialmente como um salvador da humanidade, visto que a sua atitude em relação aos mortais é, conscientemente, a de quem pretendeu ajudar o progresso da civilização, mesmo quando isso representava a violação de decretos divinos. Com efeito, Prometeu anuncia que anteriormente os mortais viam apenas falsidades e não entendiam o que ouviam: ὀνειράτων / ἀλίγκιοι μορφαῖσι τὸν μακρὸν βίον / ἔφυρον εἰκῇ πάντα, κοῦτε πλινθυφεῖς⁴³⁰. Reclama para si a responsabilidade de ter contribuído para o avanço civilizacional do homem, que com ele aprendeu a construir casas, os mistérios da astronomia, técnicas agrícolas e artes de marear; a ele também se devem os conhecimentos que os mortais adquiriram no uso de fármacos que curam doenças, nos géneros de adivinhação (premonição em sonhos, agouros, auspícios, arúspices, piromancia⁴³¹) e na exploração de minério: πᾶσαι τέχναι βροτοῖσιν ἐκ Προμηθέως⁴³². Esta fala de Prometeu é citada textualmente e por extenso no *Arquivo Pitoresco*⁴³³.

⁴²⁷ O texto de 1858 chama-lhe “infeliz Io, que Júpiter persegue com seu amor implacável”, “heroína errante, que o ciúme do céu fadiga, que corre de uma a outra extremidade do mundo, picada por um moscardo de bico agudo”, identificando-a na peça com “o pensamento humano” (p. 338).

⁴²⁸ A. Pr. 612; trad. Sottomayor in Ésquilo (2008: *ad loc.*): “o que deu o fogo de presente aos mortais”.

⁴²⁹ O Oceano pede: σὺ δ’ ἡσύχαζε μηδ’ ἄγαν λαβροστόμει. / ἢ οὐκ οἶσθ’ ἀκριβῶς ὦν περισσόφρων ὅτι / γλώσση ματαίᾳ ζημία προστρίβεται; (A. Pr. 329-331); trad. Sottomayor in Ésquilo (2008: *ad loc.*): “fica quieto e não fales com demasiada intemperança. Ou acaso não sabes tu, tão sábio, que às línguas insensatas é infligido castigo?”

⁴³⁰ A. Pr. 448-450; trad. Sottomayor in Ésquilo (2008: *ad loc.*): “como as formas dos sonhos, misturavam tudo ao acaso, durante a longa existência”.

⁴³¹ Cada um destes termos deve ser tomado etimologicamente (cf. Freire 1842 I: 80-81).

⁴³² A. Pr. 506; trad. Sottomayor in Ésquilo (2008: *ad loc.*): “todas as artes para os mortais vêm de Prometeu”.

⁴³³ “Sabei quais eram os males dos humanos; sabeí como de estúpidos, que eram, os tornei inventivos e industriais; di-lo-ei, não porque tenha queixa deles, mas para expor todos os meus benefícios. Antes de mim, viam mal (*a civilização tem, por assim dizer, dado sentidos ao homem*); ouviam, mas não compreendiam. Semelhantes aos fantasmas dos sonhos, confundiam tudo desde muitos séculos. Não sabiam servir-se, nem de tijolos, nem de madeiras para construir casas com claridade; habitavam, como formigas ávidas, antros obscuros abertos de baixo da terra. Não distinguiam por nenhuns sinais certos a estação dos frios da estação das flores, da dos frutos, ou da das ceifas: obravam no acaso e sem reflexão, até ao tempo em que lhes fiz observar o nascimento, e, o que ainda é mais difícil de conhecer, o ocaso dos astros. Para eles descobri a mais bela das ciências, a dos números; formei a colecção das letras, e fixei a memória, mãe da ciência, alma da vida. Fui o primeiro que juntei animais, dois a dois, a fim de que, sujeitos ao homem, atrelados ou carregados, o ajudassem em seus peníveis trabalhos. Ninguém, senão eu, inventou esses navios errantes sobre os mares, aladas carruagens dos marinheiros. Não está aqui tudo. Os bens úteis, escondidos na terra, o estanho, o ferro, a prata, o ouro, quem pode lisonjear-se de os ter descoberto antes de mim? Numa palavra, todas as artes entre os homens são-me devidas. E, contudo, depois de

Perto do fim da tragédia, Hermes insiste que a arrogância de Prometeu o levou àquela situação, mas este persevera: τῆς σῆς λατρείας τὴν ἐμὴν δυσπραξίαν, / σαφῶς ἐπίστασ', οὐκ ἂν ἀλλάξαιμ' ἐγώ⁴³⁴. “As ameaças de Mercúrio nada alcançam”, conclui o texto de 1858: “Prometeu nem teme o raio, nem o trovão, nem ser precipitado no bátrio profundo com a rocha a que está preso, nem reaparecer depois para ser pasto contínuo do abutre⁴³⁵ que lhe há-de dilacerar as carnes, e banquetear-se com seu fígado negro e ensanguentado. O mártir sabe que, por mais que Júpiter faça, viverá sempre” (p. 338).

Pensa-se que o mito de Prometeu explica as dificuldades e as misérias da existência do Homem, ao mesmo tempo que comprova que Zeus é superior a todos em inteligência (Griffith 2000: 2). O facto de ter outorgado ao homem o fogo, símbolo da inteligência que faz mover a civilização e a tecnologia em que esta assenta, tornaram-no, no *Arquivo Pitoresco*, o símbolo de “uma protestação, que é a protestação de todos os mártires: testemunha com toda a natureza o seu infortúnio, e a injustiça do pai dos deuses”⁴³⁶. Por outro lado, os trabalhos que estudam a figuração de Prometeu na época pós-clássica têm vindo a salientar como o titã tem gerado reacções artísticas, em particular no Romantismo, onde se assumiu como emblema de rebelde político e do progresso do potencial humano⁴³⁷.

tantas invenções para os ajudar, não descobro, por mim mesmo, nenhum meio para terminar os males que padeço” (pp. 337-338).

⁴³⁴ A. Pr. 966-967; trad. Sottomayor in Ésquilo (2008: *ad loc.*): “Fica a saber claramente: não trocaria a minha desgraça pela tua servidão”. No *Arquivo Pitoresco*, lê-se: “Nisso está o segredo da eterna força do espírito humano (...). Façam embora ao pensamento guerra exterminadora, e sem tréguas; arranquem a liberdade à consciência com os potros das inquisições; fulminem o progresso; entreguem o espírito d'exame às brutalidades da força e da violência; sepultem a inteligência nas masmorras” (p. 338).

⁴³⁵ Somente no fim da tragédia de Ésquilo se faz referência a uma águia (e não abutre) que viria dilacerar o fígado do herói da humanidade.

⁴³⁶ p. 338. Chevalier e Gheerbrant (*Dic. Símb. s.u.* “Prometeu”) vêem-no como “Símbolo dos tormentos de uma culpabilidade rejeitada e não expiada”.

⁴³⁷ Dougherty (2006: 91-115), Güthenke (2010) e Braden (2010: 785). Na literatura portuguesa, só muito tarde será motivo de versos: recorde-se o poema “Prometeu”, de Eduardo Augusto Vidal (1889: 91-92), onde se faz a distinção entre o mito antigo (reconhecido pelas informações topográficas e geográficas do primeiro verso, “Agrilhado a um píncaro do Cáucaso”) e um sujeito que se incomoda com a realidade portuguesa fim-de-século, sobretudo num momento em que o positivismo parecia ter perdido o sentido de humanidade.

CONCLUSÃO

O “TESTAMENTO” DO ROMANTISMO

Num conhecido estudo “Sobre a Teoria da Prosa”, Boris Eikhienbaum (1978: 80) salienta no “romance do século XIX” uma tendência para “uso amplo das descrições, dos retratos psicológicos e dos diálogos”; podendo os últimos assumir “uma forma mascarada de narração”, é de realçar o efeito provocado pela fala de uma personagem, quando relata um acontecimento contado (antes ou depois) pelo narrador. Emitida por outra entidade narrativa, esse discurso, pela categoria temporal da frequência, diz-se repetido, e, do ponto de vista enunciativo, apresenta-se modalmente transformado, no que respeita à qualidade e a quantidade de informação exposta. Exemplo desse processo são, no romance *Os Maias*, de Eça de Queirós, as duas referências à atribuição do nome ao protagonista pela mãe. A primeira, feita pelo narrador em focalização interna, ocorre num relato simultâneo à acção (c. 1848): Maria Monforte “[a]ndava lendo uma novela de que era herói o último Stuart, o romanesco príncipe Carlos Eduardo; e, namorada dele, das suas aventuras e desgraças, queria dar esse nome a seu filho... Carlos Eduardo da Maia! Um tal nome parecia-lhe conter todo um destino de amores e façanhas” (Queirós 1999: 38). A segunda referência à decisão surge vinte e sete anos depois, num relato bastante posterior à acção (1875), partindo de Tomás de Alencar, em conversa com o próprio Carlos no início do jantar no Hotel Central (Queirós 1999: 160-162):

[T]ua mãe (...) teimou em que havias de ser Carlos (...) por causa de um romance que eu lhe emprestara; nesses tempos podia-se emprestar romances a senhoras, ainda não havia a pústula e o pus¹... Era um romance sobre o último Stuart, aquele belo tipo do príncipe Carlos Eduardo² (...). Tua mãe, devo dizê-lo, tinha literatura e da melhor. Consultou-me, consultava-me sempre, nesse tempo eu era *alguém*, e lembro-me de lhe ter respondido... (...). Enfim, (...) disse-lhe (...): “Ponha-lhe o nome de Carlos Eduardo, (...) que é o verdadeiro nome para o frontispício de um poema, para a fama de um heroísmo ou para o lábio de uma mulher!”

Entre as duas versões, existem efectivamente diferenças resultantes da mudança da focalização e do tempo do discurso; se o primeiro narrador omite o papel de Alencar na decisão de chamar Carlos à criança, o poeta exagera com entusiasmo a sua importância: era dele

¹ No prefácio da 5.^a ed. de *Amor de Perdição*, Camilo Castelo Branco (2007: 131) confessava que a sua obra, “romance romântico”, “tem a boçal inocência de não devassar alcovas, a fim de que as senhoras a possam ler nas salas, em presença de suas filhas ou de suas mães, e não precisem de esconder-se com o livro no seu quarto de banho”.

² O livro em causa não é identificado; podendo ser uma ficção, é igualmente possível que se trate de *Ascanius; or the Young Adventurer* — de autor incerto, foi uma obra de grande fama publicada a partir de 1746 (1.^a ed.) e ao longo de todo o século XIX.

o livro lido por Maria e a ele se deviam os argumentos decisivos (nome digno de poema, herói e amante). Alencar arroga-se, portanto, testemunha de um passado que mitifica (mas que é estranho a Carlos), sendo, aliás, a única personagem da obra que assoma ao longo de todo o tempo do discurso³: torna-se a viva síntese do século (e do enredo), assistindo a transformações culturais, de que não está ausente, como se particularizará, a actualização do gosto literário (nomeadamente o crescente interesse pelo Realismo e pelo Naturalismo, em desprimor do Romantismo).

De forma muito sumária, recorde-se que a figura de Tomás de Alencar está presente nos “tempos de Arroios”, que decorrem sensivelmente até 1848, e que, pode dizer-se, têm início anos antes, no instante em que Pedro da Maia vê pela primeira Maria Monforte⁴. No café Marrare, Alencar — “rapaz alto, macilento, de bigodes negros, vestido de negro”, de “pose de tédio”, “voz grossa e lenta”, “dedos magros” e com “anéis” na “cabeleira” (Queirós 1999: 22) — observa o efeito que a visão tem em Pedro e oferece-se para dar informações ao amigo sobre aquela mulher, usando um estilo floreado que incomoda o interlocutor⁵, e que será a principal característica da personagem, identificada ao longo de todo o romance como poeta, autor das *Vozes d’Aurora*, de *Elvira* e de *Flor de Martírio*, esta dedicada a Maria Monforte⁶.

Quando Pedro e Maria vão viver para Arroios, começam os serões, onde são presença frequente D. João da Cunha e Tomás de Alencar⁷, que por lá “soltava as suas frases ressoantes” e “arrastava as suas poses de melancolia”; a Maria Monforte o poeta “proclamava-se com alarido ‘seu cavaleiro e seu poeta’” (Queirós 1999: 36). Alencar participa ainda na caçada na quinta da Tojeira⁸, durante a qual Tancredo é ferido⁹. Mesmo quando a animação social

³ Incluindo, portanto, os serões de Arroios (até 1848), 1875 (data da história principal) e 1887 (regresso de Carlos a Lisboa depois da morte do avô).

⁴ Sendo notável o arrebatamento de modelo romântico: “um dia, excessos e crises findaram. Pedro da Maia amava!” (Queirós 1999: 22); cf. *Amor de Perdição*: “No espaço de três meses fez-se maravilhosa mudança nos costumes de Simão. (...) / Simão Botelho amava” (Castelo Branco 2007: 169; trecho citado na Introd., 1.).

⁵ Queirós (1999: 22-23). O estilo de Alencar será criticado por Afonso (p. 80; cf. pp. 78-79, 83), mas admirado por Vilaça (p. 81), que se refere ao poeta enquanto “rapaz que escreve, e que era muito de Arroios” (p. 78).

⁶ Queirós (1999: 23). Insiste-se muitas outras vezes no título das obras de Alencar (pp. 79, 159, 175, 163, 242, 607); na p. 240 a obra *Flor de Martírio* é erradamente denominada *Flores e Martírio*.

⁷ No capítulo X, afirma-se que “D. Maria [da Cunha] fora uma das suas [sc. de Alencar] lindas contemporâneas. Tinham dançado muita ardente mazurca nos salões de Arroios. Ela tratava-o por *tu*. Ele dizia sempre boa amiga, e querida Maria” (Queirós 1999: 319). No capítulo XVII, discute-se a idade de Alencar: Carlos pensa que ele “deve ter bons cinquenta anos” (p. 649); “Ega jurou pelo menos sessenta” porque “em 1836 o Alencar publicava coisas delirantes, e chamava pela morte, no remorso de tantas virgens que seduzira” (pp. 649-650); Afonso recorda que ouve falar dele “[h]á que anos”; D. Diogo comenta que “Alencar tem a idade que havia de ter teu pai... Eram íntimos, dessa roda *distingúe* de então”, recordando que ele “ia muito a Arroios com o pobre D. João da Cunha, que Deus haja, e com os outros. Era tudo uma fina-flor, e regulavam pela mesma idade” (p. 650).

⁸ Propriedade vendida em 1870, segundo indicação no capítulo I (Queirós 1999: 6 e 7).

de Arroios se transfigura, o poeta continua íntimo da casa, recitando “traduções de Klopstock”¹⁰.

Coincidindo com o período de apogeu do Romantismo, estes são, portanto, os tempos em que Alencar “era *alguém*”, ideia que percorre o romance noutros momentos; por exemplo, durante o jantar no Hotel Central¹¹ e ao acompanhar Carlos ao Ramalhete: “Alencar foi falando desses ‘grandes tempos’ da sua mocidade (...); e, através das suas frases de lírico, Carlos sentia vir como um aroma antiquado desse mundo defunto¹²... Era quando os rapazes ainda tinham um resto de calor das guerras civis, e o calmavam indo em bando varrer botequins ou rebentando pilecas de segas em galopadas para Sintra”¹³. Já diante da casa, Carlos convida-o a entrar, mas Alencar recusa — sendo de notar que nunca irá entrar no Ramalhete a não ser quando Afonso morre¹⁴, evocando ainda nessa circunstância o “passado”, os “tempos brilhantes de Arroios” e os “dos rapazes ardentes de então”: “Tudo parece ir morrendo neste desgraçado país!... Foi-se a faísca, foi-se a paixão... Afonso da Maia! Parece que o estou a ver, à janela do palácio em Benfica, com a sua grande gravata de cetim, aquela cara nobre de português de outrora... (...) E o meu pobre Pedro também... Caramba, até se me faz a

⁹ Queirós (1999: 39). Durante a convalescença, Pedro, Alencar e D. João da Cunha fazem companhia ao napolitano (Queirós 1999: 40), que, quando recupera, agradece com um ramo e um soneto o tratamento que recebeu em Arroios: “Isto afigurou-se a todos de uma rara distinção, e, como disse o Alencar, um rasgo à Byron” (Queirós 1999: 41).

¹⁰ Queirós (1999: 43). Note-se que Byron e Klopstock são referências literárias de natureza romântica; na p. 321 falará de Espronceda. Na p. 60 elogia o “nosso delicioso Rodrigues Lobo, esse verdadeiro poeta da natureza, esse rouxinol tão português”. Em 1887, o poeta romântico cita o exemplo de Horácio e da história de Roma: “A gente queixa-se sempre do seu país, é hábito humano. Já Horácio se queixava. E vocês, inteligências superiores, sabeis [*sic*] bem, filhos, que no tempo de Augusto... Sem falar, é claro, na queda da República, naquele desabamento das velhas instituições... Enfim, deixemos lá os Romanos!” (pp. 692-693).

¹¹ Queirós (1999: 166); pouco depois, lembra: “esses homens que por aí figuram embebedavam-se comigo, emprestei-lhes muito pinto, dei-lhes muita ceia... E agora são ministros, são embaixadores, são personagens, são o diabo. Pois ofereceram-te eles um bocado do *bolo* agora que o têm na mão? Não. Nem a mim. Isto é duro, Carlos, isto é muito duro, meu Carlos. (...) Nem um chavelho! (...) esta ingratidão tem-me feito cabelos brancos” (pp. 180-181). Note-se, ainda, que a oferta de um charuto a Carlos fazia-o “voltar aos tempos em que nesse Marrare ele estendia em redor a charuteira cheia” (p. 181).

¹² Pouco à frente, o narrador afirma que os ombros de Alencar vergavam sob o peso da “saudades desse mundo perdido” (Queirós 1999: 178). Depois do primeiro encontro com Alencar, Carlos “ficou pensando nesse estranho passado que lhe evocara o velho lírico”, que “ao falar de Pedro, de Arroios, dos amigos e dos amores de então”, “evitara pronunciar sequer o nome de Maria Monforte!” (p. 182); recorde-se que, na verdade, Alencar falara de Maria a propósito da escolha do nome de Carlos. Alencar diz que Guimarães “foi muito de teu pai, fizemos muita troça juntos” (p. 450); “Carlos foi pensando em seu pai e nesse passado, assim rememorado e estranhamente ressurgido pela presença daquele patriarca, antigo alquilador, que fizera com ele tantas troças!” (p. 451).

¹³ Alencar continua a evocar e a louvar melancolicamente o passado em Sintra, quando, no capítulo VII, Cruges e Carlos o encontram “caminhando pensativamente, de mãos atrás das costas, um homem alto, todo de preto, com um grande chapéu Panamá sobre os olhos” (Queirós 1999: 234): “Toda a manhã [Alencar] andara ali [em Seteais], vagamente, pendurando sonhos dos ramos das árvores” (p. 235). Para Alencar, Sintra não tem um “cantinho que não seja um poema... Olha, ali tens tu, por exemplo, aquela linda florinha azul” (p. 237). Recordações do passado no Penedo da Saudade fazem-no declamar um poema em voz baixa, “numa confidência sagrada” (p. 240); já a Pena “era outro ninho de recordações. Ninho? Devia antes dizer cemitério” (p. 241).

¹⁴ “Nunca vim cá nos dias felizes, aqui estou na hora triste!” (Queirós 1999: 675).

alma negra!”. À saída, “lamentando ainda o passado, os companheiros desaparecidos”, confessa a Ega: “O que me vale agora são vocês, rapazes, a gente nova. Não me deem à margem! Senão, caramba, quando quiser fazer uma visita, tenho de ir ao cemitério” (Queirós 1999: 676).

No desenvolvimento da acção principal d’*Os Maias*, que decorre em 1875, a relevância de Alencar — personagem que representa o Romantismo lisboeta de meados do século — vai acentuar as características da sua personagem, como a loquacidade¹⁵, sendo possível perceber que o seu mundo é feito de evocações de um passado extinto, que o poeta dilata nas evocações melancólicas e saudosistas da sua memória, indumentária antiquada e versos que resistem às novidades literárias entretanto triunfantes. Com efeito, à chegada ao jantar que João da Ega organiza em homenagem ao banqueiro Cohen no Hotel Central, Alencar é formalmente apresentado a Carlos¹⁶; o poeta revela, todavia, que o viu nascer¹⁷. Nesta ocasião, Alencar é prosopograficamente descrito como “indivíduo muito alto”¹⁸, “abotoado numa sobrecasaca preta”¹⁹, “face escaveirada”, “olhos encovados”²⁰, “nariz aquilino”, “longos, espessos, românticos bigodes grisalhos”; ainda que “todo calvo na frente”, mantém “os anéis fofos duma grenha muito seca”, que lhe “caí[am] inspiradamente sobre a gola”; a voz dele era “arrastada, cavernosa, ateatrada”. Em síntese, “em toda a sua pessoa havia alguma coisa de antiquado, de artificial e de lúgubre”²¹, que “à luz viva parecia mais gasto e mais velho”²².

Durante este jantar, os convivas falam num “crime da Mouraria, drama fadista que impressionava Lisboa” por essa altura; Carlos sugere que se escreva um romance realista sobre o tema — “Alencar imediatamente, limpando os bigodes dos pingos de sopa, suplicou que se não discutisse, à hora asseada do jantar, essa literatura latrinária. Ali todos eram homens de asseio, de sala, hem? Então, que se não mencionasse o *excremento*!” (Queirós 1999:

¹⁵ Evidente sobretudo nestes elogios e evocações melancólicas do passado: durante o jantar na Lawrence, “o Alencar falou sempre. (...) [F]oram histórias dos velhos tempos de Sintra, recordações da sua famosa ida a Paris, cousas picantes de mulheres, bocados da crónica íntima da Regeneração...” (Queirós 1999: 248; cf. p. 428).

¹⁶ João da Ega evoca a característica mais saliente na personagem: “Tomás de Alencar, o nosso poeta” (Queirós 1999: 159); mais tarde, comenta-se o seu “ar de sentimento e de poesia” (p. 318), diz-se que tem uma “vasta frente de bardo” (p. 319), sendo apresentado como “D. Tomás de Alencar, nuestro gran poeta lírico” (p. 320).

¹⁷ Anuncia-se “camarada”, “inseparável” e “íntimo” de Pedro (p. 159); “trouxe-te muito ao colo! sujaste-me muita calça!” (p. 160; cf. p. 695).

¹⁸ Dito também “esguio” (Queirós 1999: 607); “figura esguia e negra” (p. 675).

¹⁹ No capítulo VII, “imóvel, sombrio no seu fato negro” (Queirós 1999: 240); Carlos encontra-o “todo de preto, moroso e pensativo” (p. 423).

²⁰ Cf. “olhar encovado” (Queirós 1999: 607).

²¹ Queirós (1999: 159). Ainda no capítulo VI: “parecia mais lúgubre, com a sua grenha de inspirado saindo-lhe de sob as abas largas do chapéu velho, a sobrecasaca coçada e mal feita colando-se-lhe lamentavelmente às ilhargas” (p. 178). A idade do chapéu e o uso da sobrecasaca denunciavam, de modo geral, uma indumentária antiga e fora de moda (v. outros exemplos *infra*), como seriam os seus versos.

²² Queirós (1999: 160). O aspecto de degradação é acentuado pelos “dentes estragados” (p. 161; pp. 241 e 612).

162). O narrador explica, em analepse, o motivo por que Alencar esconjurava tão veementemente o Realismo e o Naturalismo²³: a nova literatura vinha “caindo assim de chofre e escangalhando a catedral romântica, sob a qual tantos anos ele tivera altar e celebrara missa”. Assim, “desnortado”, Tomás de Alencar tentou “pôr um dique definitivo à torpe maré”, mas os “dois folhetins cruéis” que escreveu não foram lidos. Modifica, por isso, a estratégia. Toman-do partido pelo Realismo, o narrador d’*Os Maias* faz notar sérias contradições entre o que a personagem defende e o que teria sido a sua própria vida²⁴ (note-se, contudo, que no romance se vai perceber um galanteio cavalheiresco de Alencar às mulheres, mas não se sugere em qualquer momento uma vida de adultérios e orgias²⁵). Vendo, porém, que nenhuma das suas acções era capaz de conter a nova literatura, Alencar “reduziu a expressão do seu rancor ao mínimo, a essa frase curta, lançada com nojo”: “Rapazes, não se mencione o *excremento*!” (Queirós 1999: 164). Na mesma ocasião, João da Ega, enfrenta as críticas (de índole parnasiana) de Craft, que acreditava que “[a] arte era uma idealização!” e que “a obra de arte (...) vive apenas pela forma”; Carlos acrescenta que “os caracteres só se podem manifestar pela acção...”. De súbito, “Alencar interrompeu-os, exclamando que não eram necessárias tantas filosofias”, afirmando: “O realismo critica-se deste modo: mão no nariz! Eu quando vejo um desses livros, enfrasco-me logo em água-de-colónia. Não discutamos o *excremento*” (Queirós 1999: 164).

A discussão ao jantar muda de tema, falando-se de política. Alencar revela então que “pendia (...) para a democracia humanitária de 1848: (...) refugiava-se no romantismo político (...): queria uma república governada por génios, a fraternização dos povos”²⁶. As ideias aqui esboçadas virão a ser concretizadas na “poesia social”, demonstradas num “lirismo humanitário e sonoro” (Queirós 1999: 610), que ele recita no “sarau literário e artístico” no Tea-

²³ Descrito como “livros poderosos e vivazes”, “rudes análises, apoderando-se da Igreja, da Realeza, da Burocracia, da Finança, de todas as coisas santas, dissecando-as brutalmente e mostrando-lhes a lesão, como a cadáveres num anfiteatro”, “estilos novos, tão preciosos e tão dúcteis” (Queirós 1999: 162-163).

²⁴ Este mesmo Alencar “durante vinte anos, em cançoneta e ode, propusera comércios lúbricos a todas as damas da capital”, “fizera a propaganda do amor ilegítimo, representando os deveres conjugais como montanhas de tédio, dando a todos os maridos formas gordurosas e bestiais, e a todos os amantes a beleza, o esplendor e o génio dos antigos Apolos”, “passava (...) uma existência medonha de adultérios, lubricidades, orgias, entre veludos e vinhos de Chipre” (Queirós 1999: 163). Esta última referência é concretizada no episódio do sarau da Trindade, sem se mencionar orgias ou adultérios: “festim, já cantado na *Flor de Martírio*, festim romântico, num vago jardim onde vinhos de Chipre circulam, caudas de brocado rojam entre maciços de magnólias, e das águas do lago sobem cantos ao gemer dos violoncelos” (p. 607).

²⁵ Exemplos desse galanteio nas pp. 160, 178, 179-180, 238 e 696.

²⁶ Queirós (1999: 166). Assumidamente “patriota à antiga” (p. 167), o poeta declara que, em caso de invasão espanhola, “[a]inda se agarra uma espingarda, e como a pontaria é boa, ainda vão a terra um par de galegos” (p. 168).

tro da Trindade²⁷. Entendendo que a política e o sentimento estão relacionados²⁸, Alencar declama nessa ocasião “A Democracia” (Queirós 1999: 607-612), poema onde lamenta que haja uma parte da sociedade a sentir fome enquanto outra sofre de indigestão — para o autor, “a solução do sofrimento humano” estava na República. O público acolheu entusiasticamente o poema: “Uma rajada farta e franca de *bravos* fez oscilar as chamas do gás! Era a paixão meridional do verso, da sonoridade, do Liberalismo romântico (...), no entusiasmo daquela república onde havia rouxinóis!” (Queirós 1999: 611) — “sentindo-se o poeta da Democracia, consagrado, ungido pelo triunfo, com a inesperada missão de libertar almas!”²⁹.

O jantar no Hotel Central havia já chegado ao termo quando recrudescer o desentendimento entre Alencar e João da Ega: aquele, “sacudindo a grenha, gritava contra a *palhada filosófica*”, enquanto este “declarava toda essa babugem lírica que por aí se publica digna da polícia correccional”. Discutia-se e recitava-se uma “poesia moderna” de Simão Craveiro, onde Alencar denuncia “dois erros de gramática, um verso errado, e uma imagem roubada a Baudelaire!” (Queirós 1999: 172). A provocação de Ega, que declamava versos satíricos que Craveiro fizera sobre Alencar, leva o poeta romântico a afirmar: “Todos esses epigramas, esses dichotes lorpas (...), passam-me pelos pés como um enxurro de cloaca... O que faço é arregaçar as calças!” O narrador conta que Alencar “arregaçou-as realmente, mostrando a ceroula³⁰” (Queirós 1999: 173). Prosseguia furiosamente “esmurrando o ar”: “Eu, se esse Craveiro não fosse um raquítico, talvez me entretivesse a rolá-lo aos pontapés por esse Chiado abaixo, a ele e à versalhada, a essa lambisgonhice excrementícia com que seringou Satanás! E depois de o besuntar bem de lama, esborrachava-lhe o crânio!” (Queirós 1999: 173-174). Pouco à frente, esclarece que não quer fazê-lo para evitar a peste porque “[d]entro daquele

²⁷ Anunciado no capítulo XV, o sarau seria feito “em benefício” “dos inundados do Ribatejo” (Queirós 1999: 537, 607).

²⁸ Queirós (1999: 604); “sebo para uma política sem entranhas e sem um bocado de infinito!” (p. 605).

²⁹ Queirós (1999: 612). A recepção é particularizada entre diversas personagens, como o conde de Gouvarinho (p. 613), o Sr. Guimarães (p. 622), ou a *Gazeta Ilustrada*, que “separava o filósofo do poeta; ao filósofo a *Gazeta* lembrava, com respeito, que nem todas as aspirações ideais da filosofia, belas como miragens de deserto, são realizáveis na prática social; mas ao poeta, ao criador de tão formosas imagens, de tão inspiradas estâncias, a *Gazeta* desafogadamente bradava — ‘bravo! bravo!’” (p. 629). Ega considera que “[n]ada podia haver mais cómico que a Democracia romântica do Alencar, aquela República meiga e loura”, mas Craft “justamente achava tudo isso excelente por ser sincero. O que feria sempre nas exibições da literatura portuguesa? A escandalosa falta de sinceridade. Ninguém, em verso ou prosa, parecia jamais acreditar naquilo que declamava com ardor, esmurrando o peito” — e Alencar, prossegue Craft, “tinha uma fê real no que cantava, na Fraternidade dos povos, no Cristo republicano, na Democracia devota” (Queirós 1999: 649).

³⁰ A atenção dada às ceroulas de Alencar denuncia uma indumentária descuidada: em Sintra, “o poeta, agachado junto do arco, estava apertando o atilho da ceroula” (Queirós 1999: 241); “o poeta tornava a arranjar o atilho da ceroula” (p. 242). Em contrapartida, nas corridas em Belém vestia “fato novo de cheviote claro que o remoçava, de luvas gris-perle” (p. 318) e estava “bem penteado”, “com um lustre de óleo na grenha” (p. 319). No sarau da Trindade, ia “de paletot, de gravata branca” (p. 591).

crânio só há excremento, vômito, pus, matéria verde, e se lho esborrachasse, (...) todo o mio-lo podre saía, empestava a cidade” (Queirós 1999: 174).

Definem-se, de modo bastante nítido, duas correntes literárias que se disputavam em 1875, agrupando-se, embora debilmente, as críticas mutuamente feitas: de um lado, um lirismo empolado, velho, gasto e degradado, apesar de algum empenho social; do outro lado, o interesse na expressão de uma realidade sórdida e grotesca, que o Romantismo sobrevivente associava à falta de decência e de pudor, devida a sujeitos igualmente abjectos, e a que se deveria reagir ignorando ou, de acordo com as imagens de Alencar, arregaçando as calças ou tapando o nariz³¹. Quando Alencar e Ega fazem as pazes, revela-se quão fantasiosos e desproporcionados eram tais argumentos: “Alencar jurou que ainda na véspera (...) dissera que não conhecia ninguém mais cintilante que o Ega! Ega afirmou logo que em poemas nenhuns corria, como nos do Alencar, uma tão bela veia lírica. (...) Trataram-se de *irmãos na arte*, trataram-se de *génios!*...” (Queirós 1999: 175-176). Com efeito, Alencar reconhece qualidades em Ega, a quem nunca deixa de elogiar; no jantar na Lawrence, “desejou mesmo, caramba, rapazes, que ali estivesse o Ega” para provar o seu bacalhau (Queirós 1999: 249):

Já que me não aprecia os versos, havia de me apreciar o cozinhado, que isto é um bacalhau de artista em toda a parte!... (...) Isto, filhos, a poesia e a cozinha são irmãs! Vejam vocês Alexandre Dumas... Dirão vocês que o pai Dumas não é um poeta... E então D’Artagnan? D’Artagnan é um poema... É a faísca, é a fantasia, é a inspiração, é o sonho, é o arrobó! (...) Eu, palavra, gosto do Ega! Lá essas cousas de realismo e romantismo, histórias... Um lírio é tão natural como um percevejo... Uns preferem fedor de sarjeta; perfeitamente, destape-se o cano público... Eu prefiro pós de marechala num seio branco; a mim o seio, e, lá vai à vossa. O que se quer é coração. E o Ega tem-no. E tem faísca, tem rasgo, tem estilo...

Sobre Ega, o poeta confessa ainda que “ninguém lhe admira mais o talento do que eu!” (Queirós 1999: 424).

Este respeito pelo amigo ajuda a explicar algumas concessões ao Realismo. Na verdade, Alencar admite que a descrição de paisagens deve ser realista: no capítulo XIII, informa Carlos de que tinha escrito um “soneto, uma paisagem, um quadrozinho de Sintra ao pôr do Sol” com o propósito de “provar aí a esses da Ideia Nova, que, sendo necessário, também por cá se sabe cinzelar o verso moderno e dar o traço realista” (Queirós 1999: 425). Na mesma cena, reafirma a Ega que havia “concessões que se podiam fazer ao naturalismo” (Queirós 1999: 426): “quando se trata de paisagem, é necessário copiar a realidade... (...) É realista,

³¹ Indiferente a estas “literaturas rivais” posiciona-se Craft, defensor do parnasianismo, que irá, com efeito, emergir no meio destas contendidas (Pereira 1995: 13-15).

está claro que é realista... Pudera, se é paisagem!”. Apesar da promessa, a recitação do soneto desvenda uma surpresa (Queirós 1999: 427):

Ela olha a flor dormente, a nuvem casta,
Enquanto o fumo dos casais se eleva
E ao lado, o burro, pensativo, pasta.

— Aí têm vocês o traço, a nota naturalista... *Ao lado, o burro, pensativo, pasta...* Eis aí a realidade, está-se a ver o burro pensativo... Não há nada mais pensativo que um burro... E são estas pequeninas coisas da Natureza que é necessário observar... Já vêem vocês que se pode fazer realismo, e do bom, sem vir logo com obscenidades...

Tendo iniciado, no princípio de 1876, uma viagem por vários países estrangeiros, no Natal de 1886, Carlos “escreveu para Lisboa ao Ega anunciando que — depois de um exílio de quási dez anos, resolvera vir ao velho Portugal”. Assim, “numa luminosa e macia manhã de Janeiro de 1887, os dois amigos (...) almoçavam num salão do *Hotel Bragança*” (Queirós 1999: 690), onde comparece Tomás de Alencar³², de quem se apresenta nova descrição: em 1887, continua com um “brado cavo”, “longos bigodes românticos, que a idade embranquecera e o cigarro amarelara”, mas tem “os dentes mais estragados”; a Carlos, o amigo “parecia-lhe mais bonito, mais poético, com a sua grenha inspirada e toda branca³³, e aquelas rugas fundas na face morena, cavadas como sulcos de carros pela tumultuosa passagem das emoções” (Queirós 1999: 692). Na mesma ocasião, o protagonista quer saber se Alencar teria abandonado “a língua divina”. Respondendo que já ninguém a entendia (“O novo Portugal só compreendia a língua da libra, da ‘massa’. Agora, filho, tudo eram sindicatos!”), o poeta declarou que “ainda às vezes me passa uma cousa cá por dentro”. E recitou, “num tom de lamentamento”, um poema dedicado a Ega (Queirós 1999: 694).

Neste terceiro tempo da narrativa, Carlos percebe uma melhoria no trato de Ega com Alencar, e pergunta o que havia acontecido para o amigo estar agora “íntimo do Alencar”³⁴:

Em primeiro lugar, no meio desta Lisboa toda postíça, Alencar permanecia o único português genuíno. Depois, através da contagiosa intrujice, conservava uma honestidade resistente. Além disso, havia nele lealdade, bondade, generosidade. (...) Tinha mais cortesia, melhores maneiras que os novos. Um bocado de piteirice não lhe ia mal ao seu feitio lírico. E por fim, no estado a que descambara a literatura, a versalhada do

³² “O poeta, no entanto, abismado na contemplação de Carlos, agarrara-o pelas mãos com um sorriso largo, que lhe descobria os dentes mais estragados” (Queirós 1999: 692).

³³ Na página seguinte, refere-se a “juba branca” (Queirós 1999: 693).

³⁴ Queirós (1999: 706). Já antes o mesmo Ega havia afirmado: “Não há outro [como Alencar], é único! O bom Deus fê-lo num dia de grande *verve*, e depois quebrou a forma” (Queirós 1999: 693).

Alencar tomava relevo pela correcção, pela simplicidade, por um resto de sincera emoção. Em resumo, um bardo infinitamente estimável.

— (...) Não há nada, com efeito, que caracterize melhor a pavorosa decadência de Portugal, nos últimos trinta anos, do que este simples facto: (...) o nosso velho Tomás (...) aparece com as proporções de um Génio e de um Justo.

Embora caricatural, o retrato que assim exhibe o poeta romântico n’*Os Maias* — obra de 1888 que “constitui o mais pungente testemunho sobre os efeitos sentimentais do Romantismo nacional”, onde se recupera “o nome do herói garrettiano cuja experiência sentimental aqui se termina”, o “primeiro testamento romanesco” da geração de Oliveira Martins³⁵ — revela alguns aspectos que importa sublinhar no termo desta investigação: o prolongamento cronológico do Romantismo português até às últimas décadas do século XIX, o que permite a distinção de etapas — a temática amorosa de meados do século a ser gradualmente substituída por uma certa moralidade (como primeira forma de resistência ao Realismo), e depois por interesses e preocupações sociais e políticas; a teatralidade e largueza de gestos que Alencar somatiza espalhando-se pelos versos, em geral de qualidade duvidosa; a reacção ao Realismo e ao Naturalismo (mutuamente confundidos) com ironia ou sarcasmo, que identificam a nova estética com o “excremento”; as “concessões ao Realismo” em aspectos pontuais, como a descrição realística da paisagem, sem “obscenidade”; as referências literárias do Romantismo europeu (Klopstock, Byron, Espronceda) e da Antiguidade (Horácio).

Algum do artificialismo que se percebe das atitudes de Alencar não significa, todavia, que o Romantismo em Portugal não tenha sido original ou, pelo menos, fruto de um trabalho do génio nacional, como havia de reconhecer João da Ega no fim do romance. Importa sublinhar que este gesto de acolhimento ou contemporização de escolas aparentemente rivais mostra ser semelhante a outras dinâmicas interperiodológicas, pois o que está em causa é invariavelmente o novo em confronto com o velho e a inovação em face da tradição. De facto, mesmo que o proclame, este Romantismo que se enoja da estética realista e naturalista não havia tido a mesma atitude de recusa do antigo ou do clássico enquanto estética que privilegia o decoro, a verosimilhança ou a imitação. A tradição literária, a poética e o imaginário histórico e ficcional de matriz clássica continuaram, ao longo do século XIX, a conhecer em Portugal juízos favoráveis, embora outros os apontassem como retrocessos civilizacionais. A resposta parecia ter que ver com o bom senso de conciliar aquela cultura antiga (incluindo as suas questões políticas e religiosas) com a portuguesa, perspectivando-a de acordo com o progresso e situando-a em relação com outras tradições contemporâneas.

³⁵ Expressões de José-Augusto França (1999), pp. 551, 552 e 585, respectivamente.

UMA ANTIGUIDADE EXEMPLAR, REVISTA E ROMANTIZADA

Num texto de 1860 recolhido em *Literatura, Música e Belas-Artes*, José Maria de Andrade Ferreira (1871: 9) perguntava: “Serão os estudos clássicos desprezados pela nossa época?” Em resposta, o crítico adverte que, na literatura e no ensino, se estariam a sentir os “efeitos da renascença grega e latina, que (...) levaram o culto da antiguidade a inaugurar a imitação das suas obras como único e tirânico dogma para todas as concepções da literatura e das artes”. Por outro lado, a “restauração das tradições nacionais ou o chamado movimento romântico” teria tido como “resultado esta indiferença aparente para com os autores antigos”. Para Andrade Ferreira (tal como para Pinheiro Chagas), é notório, porém, que “não há indiferença, e ainda menos desprezo para com os bons modelos da Grécia e Roma; porque, se houve época em que se estudasse antiguidade, os seus historiadores, os seus poetas, os seus filósofos e os seus oradores, é esta nossa época”³⁶. Ainda assim, Andrade Ferreira (1871: 10) acredita que “os autores clássicos decaíram do seu domínio, mas não da sua valia”, pois são estudados “como magníficos exemplares de majestosa simplicidade de estilo, e como origens que encaminham o filólogo em muitas das suas deduções mais ilustradas; mas não se decoram e imitam como modelos de cujos perfis o talento inventivo moderno não possa afastar-se, nem uma linha, para incorrer nos anátemas dos aristarcos³⁷ de alguma nova Crusca³⁸ ou Sorbona” (Ferreira 1871: 11).

Contrariando a ideia estabelecida e geralmente aceite de que o Romantismo perseguiu um apagamento da importância da Antiguidade Clássica no domínio das artes e da cultura³⁹, e

³⁶ Ferreira (1871: 9). A sustentar esta asserção, o crítico aponta os estudos “sem paixão nem idolatria” (Ferreira 1871: 9) de Levesque, Beaufort, Niebuhr, Mérimée, Barante, Schlegel, Fouriel, Patin, Nisard, autores de obras que comprovam “que estes nossos tempos apreciam, como devem, a antiguidade, tanto no que ela pode amestrar-nos, como lição da experiência, como no que oferece de fecundo para os voos da imaginação moderna” (Ferreira 1871: 10). Esta foi a perspectiva que se estudou na carta que António Feliciano de Castilho enviou ao editor do *Poema da Mocidade*, de Pinheiro Chagas (Sec. II, Cap. 5).

³⁷ Por antonomásia que evoca a Antiguidade, “aristarco” é sinónimo, como “zoilo”, de crítico ou crítica, como lembra Luciano Cordeiro (1869: 22).

³⁸ No n.º 22 do Volume XI do *Arquivo Pitoresco* (1868), lê-se, em artigo anónimo sobre “Academias Italianas” (pp. 170-171): “A *academia della Crusca* foi criada em Florença pelos anos 1582, com o louvável intuito de depurar a língua e a literatura italiana”. Em 1612, deu à publicidade o *Vocabolario degli Accademici della Crusca* (Veneza), conhecido por toda a Europa pelo método lexicográfico inovador que veio a influenciar outras academias europeias na elaboração dos vocabulários das diversas línguas nacionais.

³⁹ A este propósito, Alberto Ferreira ([1994]: 10-11) questionou seriamente a oposição clássico-romântico, chegando a admitir que se trata de uma “antinomia sem suporte”: “Com efeito, há os [autores] que sem abandonarem as posições ideológicas e filosóficas das Luzes, têm uma *nova maneira de sentir*. Porém, esta atitude geral, que provém sobretudo do domínio da sensibilidade afectiva e da moral, não serve para integrar a arte romântica nem justifica a oposição frontal ao clássico. Não parece portanto viável aceitar sem crítica a oposição tradicional para compreender e explicar a nova literatura que se separa do classicismo”. A crítica internacional reconhece

tendo por base pressupostos teóricos de H. R. Jauss e de Charles Martindale, de acordo com os quais os textos recebem novas interpretações em épocas posteriores à do momento de produção (Introd. 2), este ensaio apresentou o resultado de uma investigação sobre a presença de temas ou motivos clássicos na literatura portuguesa e a sua recepção em ambiente dominado pela estética romântica. O estudo partiu, assim, da análise do significado de “influência”, primeiro de acordo com a sua etimologia, verificando-se depois, na teoria de Harold Bloom, que existe uma “angústia” que concretiza uma “relação agonística entre precursor e efebo”: ao querer fazer diferente dos antecedentes, o novo escritor tem necessariamente de conhecer a tradição (Sec. I, Cap. 1). Sendo muitas vezes motivadas pelo cansaço de fórmulas anteriores, as novas propostas estéticas assumem valores e atitudes que, pelo menos num primeiro momento, pretendem inverter o percurso da estética que interrompem. Deste modo, mesmo quando a rejeitam, os novos escritores estão conscientes de que a tradição é uma autoridade. No caso do Romantismo, esta recusa motivou a identificação dos pontos mais salientes do período, dominado pela estética neoclássica, para se fazer uma contraproposta em sentido oposto: o Romantismo começaria, pois, por ser uma resposta directa a questões que a época entende como mais pertinentes para discutir, usando um critério de substituição pura e simples, concretizado num conjunto de correspondências e antonímias.

Distinguindo-se tradição de um simples elenco de fontes dos novos textos, foi possível defini-la enquanto memória da cultura de um tempo anterior, corporizada por obras ditas clássicas, tanto antigas como nacionais. Se em latim originalmente “clássico” exprimia um estatuto social prestigiado (assente na distinção social e política que o opõe a proletário), o adjetivo alargou metonimicamente o sentido para o âmbito da escrita, mantendo sempre uma situação de privilégio: a riqueza do clássico determina um modelo de escrita para outros autores, um exemplo de vida para leitores e institui as regras da gramática. Além disso, clássico é um escritor distante em termos cronológicos (Sec. I, Cap. 2). A partir da instauração da Antiguidade como critério de definição da arte e do gosto, na história da literatura e das ideias artísticas, clássico é um conceito usado em articulação com a estética do Classicismo ou do Neoclassicismo, que definem fronteiras a partir daquele tempo recuado, reconhecidamente belo e genial, predominando a ideia de que dificilmente o presente poderia igualar ou superar as belezas antigas⁴⁰: respeita-se o princípio do decoro (adequação do estilo à forma), obser-

explicitamente: “it must be emphasized that *the Romantics did not reject classical antiquity*” (Breckman 2008: 10).

⁴⁰ Nas palavras de Andrade Ferreira (1871: 14), pensava-se que “A todos que vieram depois [da época de Péricles e Augusto] só ficou a tarefa de adorar os ídolos sagrados, e imitar-lhes, de longe, as graças e os sorrisos, se acaso houvesse felizes que tanto pudessem lograr”.

vando-se uma disciplina formal com esmero; a razão domina a fantasia. No entanto, e como se estudou (Sec. I, Cap. 3) em autores portugueses setecentistas (como José Xavier de Valadares e Sousa, Luís António Verney, Francisco José Freire e Pedro António Correia Garção), os modelos de imitação devem ser seguidos numa perspectiva moderna, naturalizando o elemento estrangeiro, e racional.

A resistência do reaccionarismo extremo à mudança, paradigmaticamente representada em Calisto Elói, mostra como a autoridade dos clássicos podia ser inquestionável; mesmo quando provocam enfermidades, o protagonista d'*A Queda dum Anjo* acolhe sem reservas e defende os autores dignos de veneração, tanto antigos como portugueses (Sec. I, Cap. 4). No entanto, em França, no século XVII, essa perspectiva havia sido já severamente questionada naquela que ficou conhecida como a Querela dos Antigos e dos Modernos: em causa esteve a promoção da modernidade a um estatuto até aí apenas reservado aos antigos gregos e romanos. As posições extremadas haviam de reconciliar-se, graças a Fénelon, ainda no início do século XVIII. Usando as autoridades francesas e os argumentos de que se serviram, no século XIX português manteve-se uma austera defesa dos clássicos (antigos e nacionais), como documentam textos de Paulo Midosi, Teixeira de Queirós ou Cunha Rivara, mas também a republicação de excertos e de obras do Padre António Vieira e de Cândido Lusitano (Sec. I, Cap. 5). Ainda que aponte no sentido da mesma valorização do clássico, Andrade Ferreira (1871: 13) censurava a “excessiva timidez nos domínios da fantasia” no século XVII por ser uma época em que as “doutrinas” “aconselhavam a cópia dos antigos como única teoria literária aceitável”; daqui resultou a “imobilidade, porque, como teoria, a imitação nas artes, não quer dizer senão a negação do progresso”. Assim, “parece que a mente do poeta se esterilizara, e que este, tímido, pelo deslumbramento das belezas homéricas e virgilianas, ou convencido da sua impossibilidade para alcançar produzir obra que se lhes pudesse comparar, se ficara de joelhos e mãos erguidas na adoração admirativa de tais portentos” (Ferreira 1871: 14).

Confundida com o moderno, a escola romântica era descrita pelo mesmo autor como “aquela que naturalmente se contrapõe ao fanatismo da imitação clássica”, que o crítico reprova enquanto “sistema, não pelos autores tomados por modelo, que respeitamos e de quem reconhecemos a utilidade indispensável ao aperfeiçoamento da educação literária, mas condenamo-lo como teoria exclusivista” (Ferreira 1871: 15). Em contrapartida, a “poesia romântica (...) é verdadeira, porque se nutre e inspira de princípios activos, porque é a expressão do nosso sentir e pensar” (Ferreira 1871: 18). Neste ensaio, verificou-se que em defesa dos “mo-

dermos”, contra o estudo dos escritores antigos e do seu saber, se levantaram vozes como a de Alexandre Herculano e A. A. Geraldês (cf. Sec. II, Cap. 5).

A defesa da Antiguidade, entendida como um conjunto estético cristalizado no tempo, perfeito, inultrapassável, contraria a ideia de que o prestígio dos clássicos gregos e latinos é compatível com um processo criativo autêntico e nacional (Sec. I, Cap. 5). Esta alegação valorativa dos escritores clássicos levará a que autores como José da Fonseca, Alexandre Herculano, Raposo de Almeida ou António Feliciano de Castilho considerem fundamental conhecer os escritores portugueses investidos de autoridade de clássicos que devem ser imitados — daqui decorre a necessidade de os publicar e divulgar, acção levada a cabo durante algum tempo pelos irmãos Castilho. Nesse âmbito, é bastante significativa a edição das *Reflexões sobre a Língua Portuguesa*, que Francisco José Freire deixara inéditas, de onde o Padre António Vieira emerge como o grande clássico das letras nacionais. Cunha Rivara publicou a obra em 1842 e acrescentou-lhe notas, que revelam os mesmos princípios quanto ao papel dos clássicos na correcção linguística (serve de norma) e na constituição do gosto literário. Uma *Revista Popular* de 1848 havia de saudar o clássico assim definido.

Ao lado dos princípios de imitação e emulação do clássico, o prestígio de um conjunto de valores da Antiguidade justifica o estatuto de exemplaridade moral que lhe é reconhecido. O presente deveria, deste modo, conhecer breves narrativas, figuras históricas da Antiguidade, bem como os seus ditos sentenciosos (Sec. II, Cap. 1). A função parenética destes testemunhos é evidente, havendo ainda, no decorrer do período romântico em Portugal, muitas publicações periódicas que se preocuparam em vulgarizá-los em letra de imprensa: neste estudo, deu-se especial atenção a *O Ramalhete* (1837-1844), mas a mesma orientação didáctica pode ser surpreendida em outros jornais de intenção instrutiva mais conhecidas, como *O Panorama* ou a *Revista Universal Lisbonense*. Na perspectiva moralística, a fábula (a autores antigos como Esopo e Fedro juntava-se já La Fontaine) veio a ter bastante fama, não só nesses meios de divulgação, mas também na educação dos jovens, apesar de críticas que ocasionalmente lhe foram apontadas, sobretudo pela sua expressão fantasiosa e inverosímil (estas críticas são peculiarmente interessantes porque surgem em tempo romântico, teoricamente caracterizado pelo apreço pela imaginação e evasão da realidade).

Paralelamente, a vulgarização destes episódios, ditos e pensamentos havia necessariamente de afectar a língua literária: motivos do imaginário antigo passam por um processo de recategorização de natureza antonomástica e cristalizam-se em lugar-comum, mantendo pa-

lavras como Safo, Plutarco, Hércules ou Vénus apenas uma memória etimológica da Antiguidade (Sec. II, Cap. 1).

Com o objectivo de perceber em que ambiente e em que condições os escritores românticos portugueses se formaram, este ensaio dedicou, na Secção II, alguns capítulos às fontes de conhecimento sobre a Antiguidade Clássica, de onde sobressaem evidentemente questões relacionadas com o ensino: estabelecimentos, docentes mais conhecidos, obras didácticas e outros instrumentos de trabalho, como gramáticas e dicionários (Sec. II, Caps. 2-3). Foram ainda tidas em conta obras de divulgação e sobretudo as traduções vindas a lume durante o século XIX. Se a reforma pombalina dos estudos menores havia de prevalecer praticamente inalterada, em termos de matérias, programas lectivos e materiais didácticos, até à criação dos liceus (escolas secundárias de matriz liberal), durante décadas permaneceram problemas na formação e provimento de professores das cadeiras de línguas clássicas. Mantendo, no entanto, sempre um peso significativo nos currículos pré-universitários, ao estudo do latim não parece estar subjacente uma pedagogia humanística, mas antes uma inculcação de valores morais, como os textos para leitura dos alunos denunciam. Das selectas está praticamente ausente a poesia: nelas se encontram, todavia, bem definidas as fronteiras éticas, políticas e morais entre o Portugal moderno e a Roma antiga. A questão da dificuldade (ou facilidade) dos textos e adequação às idades em que deviam ser lidos não é primordial em face dos critérios anteriormente expostos. O estudo do grego, muito menos comum, enfrentava semelhantes dificuldades (Sec. II, Cap. 4).

As experiências de aprendizagem do latim (e do grego) recolhidas no século XIX (Sec. II, Cap. 5) vieram a figurar na ficção romântica portuguesa e para lá dela, assumindo um papel especial nessa época, evidente no romance de Alexandre Herculano, Júlio Dinis e Eça de Queirós. Foi, porém, em textos de imprensa que mais eloquentemente se verificaram a resistência, a oposição e as reticências quanto à validade deste tipo de disciplinas: um país que se queria modernamente burguês não podia continuar a formar burocratas inúteis ao desenvolvimento agrícola e industrial da nação, tendo vindo a lembrar-se a doutrina de Almeida Garrett, Alexandre Herculano, Latino Coelho, Rebelo da Silva, António Feliciano de Castilho, Pinheiro Chagas, entre outros. O seu posicionamento a favor ou contra a aprendizagem dos clássicos no sistema de ensino português veicula claramente a sua atitude perante a tradição cultural e literária.

Apesar de todo o peso do latim no componente lectivo, não era certo que chegar ao termo dos estudos oficiais significasse ter conhecimentos suficientes para fazer leituras profi-

cientes dos clássicos na língua original. Assim, as traduções surgem como elementos fundamentais no acesso ao imaginário e à história da Antiguidade Clássica (Sec. II, Cap. 6). Um texto antigo traduzido conhece um processo de actualização lexical e semântica; à sua escola não são alheios factores éticos e políticos, literários e educativos, como se comprovou. O estudo da tradução assentou na síntese de princípios doutrinários que, no século XIX, mas já muito antes, orientavam essa prática: para tal foram evocados testemunhos de autores como D. Duarte, Filinto Elísio, D'Alembert, José Teutónio Canuto Forjó, António Feliciano de Castilho, Silveira da Mota e Júlio de Castilho. Com eles, foi também possível conceptualizar tipos de traduções, de acordo com os fins com que eram feitas (literais, literárias ou de apoio escolar). Considerando a prática de tradução como educadora do gosto, além de desvendar os autores antigos aos leitores portugueses, traduzir poderia trazer benefícios à língua de chegada, como Filinto Elísio e António Feliciano de Castilho haviam pensado, e Andrade Ferreira (1871: 34) apoiaria: “traduzir os antigos deve de ser como o retratar” porque o objectivo das traduções não é nem “conhecer a história antiga ou o maquinismo e fisionomia da civilização daquelas eras”⁴¹, nem para “copiar e aceitar os seus princípios morais, políticos ou religiosos”⁴². Assim sendo, o “que se procura nos autores antigos” é “o estudo da forma, a simplicidade majestosa daquelas linhas singelas e grandiosas, que (...) traduzem a serenidade da onipotência do génio”. O crítico conclui que a “elevação épica” e a “graça simples” constituem a “herança que nos cabe dos antigos”, “que devemos procurar obter, e que importa façamos os maiores esforços para conseguir e entesourar” (Ferreira 1871: 35).

A selecção e o modo como se traduziram os autores antigos contribuíram para a educação do gosto literário, o qual veio a coincidir com novas concepções de arte. Enquanto a imitação vai sendo associada, progressivamente, a um “sintoma de decadência”⁴³ — pois, “elevada a teoria absoluta, produz sempre a morte da própria arte e torna-se o cadafalso do talento” (Ferreira 1871: 16) — a partir do Romantismo, começa a valorizar-se a inspiração, “faculdade divina do talento” (Ferreira 1871: 13). Desta evidência não pode, contudo, concluir-se, por um lado, que na Antiguidade a imaginação não era um critério de valorização

⁴¹ Pois “para isso serviriam melhor os historiadores e os filólogos que os poetas” (Ferreira 1871: 34).

⁴² Ferreira (1871: 34-35); visto que “o espírito das idades modifica-se no seu curso incessante e progressivo, segundo as exigências das novas sociedades que se sucedem; e seria absurdo (...) querer voltar a esse tempo de paganismo, quando tudo nos impele para outro rumo e outros destinos” (Ferreira 1871: 35).

⁴³ Andrade Ferreira (1871: 15) considera que “[é] geralmente nas épocas eruditas, isto é, naquelas em que o espírito do homem, privado dos favores da inspiração, se concentra no estudo e exame dos bons modelos antigos (...) que predomina este sistema”. Em seu favor evoca pertinentemente estes exemplos: “Aristarco e Quintiliano aparecem muito depois de Homero e Virgílio, e o próprio La Harpe começa a publicar o Liceu quando já têm expirado de todo os ecos de aclamação que proclamaram os autores da Fedra e do Tartufo” (Ferreira 1871: 15).

poética ou mesmo uma necessidade; por outro lado, importa reconhecer que o Romantismo em Portugal não se caracterizou pela busca absoluta de uma imaginação sem limites.

Com efeito, os mistérios do fenómeno poético foram considerados como uma forma de loucura ou possessão divina por Demócrito, Platão e Longino, assumindo o poeta a simples função de transmissor. Desde Homero, as evocações às musas servem de súplicas para que as divindades cantem o poema pela boca do poeta, identificado como agente performativo e não criador, mas eleito para esse fim (Sec. III, Cap. 1). Cultor de um tributo divino (Sec. III, Cap. 3), o poeta é sacerdote ou deus; há locais (os montes Hélicon, Olimpo, Pindo e Parnaso) que se tornam sagrados, há instrumentos musicais que projectam simbolicamente o conteúdo da palavra poética (merecedoras de veneração, a lira e a cítara são instrumentos que representam o clássico, divino e perfeito, enquanto o alaúde, de sugestão medieval, representa a poesia romântica, ou seja original e nacional), e há animais (cisnes, águias, rouxinóis) que os simbolizam (Sec. III, Cap. 5). Divina, a poesia exhibe claramente o seu poder: ela encanta, eleva, convence, celebra, comove e supera a morte por inscrever na memória eterna os feitos dos homens excepcionais, havendo autores que consideram sentimentos como o amor mais belos do que as guerras para servirem de temas de canto (Sec. III, Caps. 2 e 4).

Verificou-se que a originalidade romântica que consiste em admitir que o génio artístico brota do interior de um sujeito excepcional e poeticamente destinado se encontra esboçado num poeta latino como Propércio, que afirma que a musa nasce de si próprio. Este e outros exemplos estudados demonstram que, em Roma, parece ter dominado a ideia de que a poesia surge da concordância do génio (loucura ou dádiva dos deuses) com o trabalho (leitura e reflexão de textos anteriores); da aliança do *ingenium* com a *ars* nasce um poeta que, assumindo modelos literários, se considera pioneiro e original (de onde surgem metáforas sobre trilhos, fontes, grutas, que alimentam o discurso teórico sobre a prática da poesia), motivo por que tais versos conhecerão a eternidade. Estes princípios poéticos haviam de vigorar por muitos séculos; em Portugal, o Romantismo não alterou significativamente semelhante quadro conceptual, conforme vários testemunhos confirmam (Sec. III, Cap. 6). Ao propor o abandono dos “numes de Ascreu”, Garrett (*D. Branca*) e João de Lemos (“Invocação”) substituem-nos dicotomicamente por um imaginário de sugestão cristã, ou seja, o poema não se desprende nem prescinde de um lado maravilhoso, que amplia o efeito de estranhamento. Para Herculano, importa refrear os arroubos da imaginação: a fim de conter o excesso, o autor promove a ideia da necessidade de um curso de literatura que prepara o escritor e o político para o exercício da liberdade civil. Almeida Garrett defende que é preciso conhecer a tradição

e com ela se relacionar: com talento e estudo, fixam-se os modelos mais originais e nacionais da literatura portuguesa. No prefácio de 1825 de *Camões* (o primeiro manifesto romântico da literatura portuguesa), o mesmo Garrett mostra uma aguda consciência da distinção entre a estética clássica e a estética romântica: à primeira associa a razão; à segunda, o sentimento. Embora dinamize ideias eminentemente românticas, a verdade é que a argumentação e os princípios orientadores da teoria têm fundamento em textos de Horácio, sendo ao romano que se deve a maior parte do raciocínio crítico dos prefácios de *Camões* ou da *Lírica de João Mímimo*. Na “Advertência” a *Folhas Caídas*, Almeida Garrett (1853c: 119) apresentaria ainda a poesia como divindade, o poeta como ser predestinado e excepcional que busca o infinito e a imortalidade do poema; por isso o poeta é incompreendido pelo homem vulgar. O sujeito lírico identifica com o seu “deus desconhecido” “aquele misterioso, oculto e não definido sentimento d’alma que a leva às aspirações de uma felicidade ideal, o sonho de ouro do poeta”. Este ser “aspira sempre ao impossível”, ao “IDEAL” e a uma “Imaginação que porventura se não realiza nunca”. No entanto, admitindo que “[a]o infinito não se chega, porque deixava de o ser em se chegando a ele”, o autor do texto decreta à “gente do mundo, devotos do poder, da riqueza, do mando, ou da glória” que deixem passar o poeta, ser imortal: “Ele não entende bem disso, e vós não entendeis nada dele. / Deixai-o passar, porque ele vai onde vós não ides; vai, ainda que zombeis dele, que o calunieis, que o assassineis. Vai, porque é espírito, e vós sois matéria. / E vós morrereis, ele não” (Garrett 1853c: 118-119).

Em suma, além de lhe aproveitar o lado exemplar e moral, o Romantismo português utilizou a Antiguidade enquanto referência e autoridade: o corpo teórico antigo sobre poética e o fazer literário determinam ainda, portanto, a doutrinação de princípios estéticos oitocentistas. No entanto, será a tematização de motivos clássicos que contribui mais claramente para demonstrar como na literatura portuguesa a Antiguidade nunca foi preterida durante o século XIX, apesar das já mencionadas proclamações modernas que insistem em que o antigo está desadequado da civilização portuguesa. A Secção IV deste estudo procurou revelar a complexidade e as incoerências que envolvem as opiniões acerca da Antiguidade, tomada enquanto conjunto de autores e textos capaz de dinamizar criativamente a expressão artística do Romantismo. Assim, ao lado de temas políticos, literários e mitológicos gregos (Sócrates, Safo, Ícaro, Orfeu, Tântalo, Íxion, Prometeu), analisaram-se pelos mesmos critérios temas de assunto latino, de que há a distinguir ainda os aspectos históricos que se relacionam com o devir da política romana: da República virtuosa ao Império vicioso, ou seja, da liberdade para a tirania, do passado moralmente edificante para o presente corrupto (situação que, no século

XIX, estimula a tematização do tópico melancólico *ubi sunt?*; Sec. IV, Cap. 1). Figuras como Catão, Cleópatra, Nero ou o historiador Cornélio Tácito corroboram esta dicotomia, de que deriva uma terceira temática: a identificação do presente oitocentista com o passado romano sugere a pertinência de um regresso a uma cronologia anterior, aprendendo com as suas lutas entre liberdade e tirania, razão e sentimento, religião e mitologia.

Apesar de se falar de figuras históricas ou de períodos da história antiga, a verdade é que Sócrates, Catão, Cleópatra, Safo, Nero, Tácito não surgem na poesia portuguesa como foram historicamente⁴⁴. Sócrates, mais do que filósofo, é um demagogo (isto é, “condutor de povos”), como Jesus, e como ele anunciador de uma nova ordem (Sec. IV, Cap. 2). Catão é a corporização da resistência, o estóico republicano que não recua perante o poderio dopositor (Sec. IV, Cap. 3). Cleópatra é uma mulher sedutora que, nessa condição, faz perder o amante, Marco António, vítima do sentimento (Sec. IV, Cap. 4). Safo, além de poetisa, é a mulher que sofre o abandono de um belo jovem por quem estava apaixonada (Sec. IV, Cap. 5). Nero, apontado como animal feroz e assassino da própria mãe, é o tirano cuja existência põe em causa a dignidade de todos os que o rodeiam (Sec. IV, Cap. 6). Tácito é o escritor que abomina toda esta existência: se Catão segurava a espada, Tácito resiste com a pena (Sec. IV, Cap. 7).

Num texto publicado em 1848, Luís Augusto Rebelo da Silva imputa ao Romantismo a “revolução poética que tomou de assalto o Parnaso, restaurando o profanado altar da tradição popular”; aquela estética literária “impôs ao novo sacerdócio a regra de uma religião” (Silva 1909: 7) e, despromovendo nas artes a imitação exclusiva da Antiguidade, contrariou a tendência setecentista de cultivar uma “literatura sem pátria e sem altar” (Silva 1909: 8). Numa outra perspectiva, isso comprometeu “[o] maravilhoso cristão substituído à Teogonia de Hesíodo, e às imagens para nós insossas da Grécia poética, nada mais representa, do que a indispensável aliança de sentimento religioso com as ideias sociais” (Silva 1909: 11). Para corroborar o despropósito da amálgama de tradições, o historiador exemplifica com casos concretos:

Se Ésquilo ou Homero, em vez de invocar Júpiter, Cíbele ou o velho Saturno, Deuses tutelares da pátria, tirassem o seu maravilhoso da mitologia indiana, todo o anfiteatro levantando-se em Atenas acusá-los-ia de falsificarem a tradição, corrompendo a sublime poesia nacional. O paganismo e as suas metamorfoses trágicas ou risonhas são gra-

⁴⁴ José-Augusto França (1999: 575) havia já feito menção disso, ao afirmar que “[a]s figuras de Catão e de Camões chegaram (...) até nós carregadas dum conteúdo simbólico, que a história por si só não consegue explicar”.

vados com o cunho popular na medalha antiga; copiá-los é o mesmo que dar a Napoleão as feições e os trajes de Pompeio.

Rebello da Silva reconhecerá na “escola romântica” o interesse exclusivo pela “verdade dos sentimentos e dos afectos”, o que desobriga “o culto absurdo da mitologia”, forma de organização religiosa que “não fez mais do que naturalizar-se na sociedade cristã” (Silva 1909: 12). Em rota divergente com as práticas artísticas do século anterior, o ensaísta defende que o regresso “à simplicidade da tradição popular, e às recordações saudosas da meia-idade” promovido pelo Romantismo fez com que se tivesse retomado “a mesma estrada por onde a arte grega caminhara coroada de glória” (Silva 1909: 12). A mitologia, enfim, só faria sentido na civilização que nela acreditava (Silva 1909: 12-13). Não obstante esta e outras opiniões antes perscrutadas, a riqueza temática que caracteriza genericamente a mitologia clássica havia de permitir a muitos autores românticos uma selecção e reinterpretação das figuras de Tântalo, Orfeu e Ícaro, Prometeu e Ixíon⁴⁵, mitos submetidos a processos criativos que os transformaram em heróis românticos: amantes que sentiam desmesuradamente, poetas geniais, agentes civilizadores e arrojados guias da humanidade.

Em síntese, este estudo fundamentou a ideia de que os autores clássicos, as suas obras, as suas personagens, a sua cultura literária e a sua poética estiveram em constante debate durante todo o período romântico em Portugal, de *Camões*, de Garrett, à carta-posfácio de Castilho que acompanha *O Poema da Mocidade*: para lhes recusar o papel de modelo principal, para rejeitar a sua lição poética, para os libertar da rígida doutrinação neoclássica, ou para os acolher de forma a reconfigurar o seu imaginário. São efectivamente muitas as contradições, os desafios e as dúvidas que o Romantismo literário português levanta; há, porém, um aspecto que parece impor-se: pela transformação crítica e criativa por que a fez passar, o Romantismo reinventou, para sempre, a Antiguidade Greco-Latina.

⁴⁵ Sec. IV, Cap. 8; Orfeu foi estudado na Sec. III, Cap. 5, e Ícaro na Sec. III, Cap. 3.

BIBLIOGRAFIA

1.

OBRAS DE REFERÊNCIA

Obras usuais de consulta permanente, incluindo dicionários e gramáticas referidas de modo ocasional.

Argote, Jerónimo Contador de (1725). *Regras de Língua Portuguesa, Espelho da Língua Latina*. Lisboa: Of. Música.

Azevedo, Domingos de (1899). *Gramática Nacional ou Método Moderno para se Aprender a Falar e Escrever sem Erros...* 5.^a ed., Lisboa: Parceria A. M. Pereira.

Baldick, Chris (2004). *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford: Oxford University Press.

Bastos, J. T. da Silva (1928). *Dicionário Etimológico, Prosódico e Ortográfico da Língua Portuguesa...* 2.^a ed., Lisboa: Parceria A. M. Pereira.

Biblos = *Biblos: Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. Vol. I (1995), II (1997), III (1999), IV (2001), V (2005). Lisboa: Verbo.

Blackburn, Simon (2005). *The Oxford Dictionary of Philosophy*. 2.^a ed., Oxford: Oxford University Press.

Bluteau = Bluteau, Rafael (1712-1728). *Vocabulário Português e Latino... e Suplemento ao Vocabulário Português e Latino...* Vol. I, II (1712), III, IV (1713), V (1716), VI, VII (1720), VIII (1721), Supl. I (1727), Supl. II (1728). Coimbra: Colégio das Artes (vols. I-IV); Lisboa: Of. Pascoal da Silva (vols. V-VIII); Lisboa: Of. José António da Silva (Supl. I); Lisboa: Patriarcal Of. Música (Supl. II).

BNP-CT = *Brill's New Pauly: Encyclopaedia of the Ancient World — Classical Tradition*, ed. Manfred Landfester, Hubert Cancick e Helmuth Schneider; ed. ingl. Francis G. Gentry. Vol. I (2006), II (2007), III (2008), IV (2009), V (2010), VI (2011). Leiden: Brill.

BNP-DGLAT = *Brill's New Pauly: Dictionary of Greek and Latin Authors and Texts*, ed. Manfred Landfester e Brigitte Egger, trad. e ed. Tine Jerke e Volker Dallman. Leiden: Brill, 2009.

BNP-HCS = *Brill's New Pauly: History of Classical Scholarship — A Biographical Dictionary*, ed. Peter Kuhlmann e Helmuth Schneider; trad. e ed. ingl. Duncan Smart e Chad M. Schroeder. Leiden: Brill, 2014.

BNP-RCL = *Brill's New Pauly: The Reception of Classical Literature*, ed. Christine Walde e Brigitte Egger, trad. e ed. Duncan Smart e Matthijs H. Wibier. Leiden: Brill, 2012.

BNP-RMM = *Brill's New Pauly: The Reception of Myth and Mythology*, ed. Maria Moog-Grünwald, trad. e ed. Duncan Smart *et al.* Leiden: Brill, 2010.

Borba, Tomás e Fernando Lopes Graça (1996). *Dicionário de Música*. 2.^a ed., Porto: Mário Figueirinhas.

- Cabral, Alexandre (2003). *Dicionário de Camilo Castelo Branco*. 2.^a ed., Lisboa: Caminho.
- Chantraine, Pierre (1999). *Dictionnaire étymologique de la langue grecque: histoire des mots*. Paris: Klincksieck.
- Chevalier, Jean e Alain Gheerbrant (1994). *Dicionário dos Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, trad. Cristina Rodrigues e Artur Guerra. Lisboa: Teorema.
- Chompré[, Pierre] (1801). *Dictionnaire Portatif de la Fable, pour l'intelligence des Poètes, des tableaux, statues, pierres gravées, médailles, et autres monuments relatifs à la Mythologie*. Nouvelle Édition. Tomo I, Paris: Impr. Crapelet.
- (1858). *Dicionário Abreviado da Fábula para Inteligência dos Poetas, Painéis, e Estátuas, cujos Argumentos são Tirados da História Poética*, s/ trad. Lisboa: Tip. Maria da Madre de Deus.
- Citroni, Mario *et al.* (2006). *Literatura de Roma Antiga*, trad. Margarida Miranda e Isaías Hipólito. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Claudon, Francis (1986). *Enciclopédia do Romantismo*, trad. Armandina Puga. Lisboa: Verbo.
- Compêndio da História Antiga e particularmente da História Grega. Seguido de um Compêndio de Mitologia*. Lisboa: Tip. Rollandiana, 1838.
- Conte, Gian Biagio (1999). *Latin Literature: A History*, trad. Joseph B. Solodow. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- CT = *The Classical Tradition*, ed. Anthony Grafton, Glenn W. Most e Salvatore Settis. Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press, 2010.
- Cunha, Celso e Luís Filipe Lindley Cintra (1997). *Nova Gramática do Português Contemporâneo*. Lisboa: Sá da Costa.
- Daintith, John, dir. (1996). *Dicionário Breve de Química*, trad. Ana Cristina Dominges e Lucinda Domingues. Lisboa: Presença.
- Dantas, António Rodrigues (1848). *Explicação da Sintaxe*. Lisboa: Tip. António José da Rocha.
- DBP = *Dicionário Bibliográfico Português. Estudos de Inocêncio Francisco da Silva aplicáveis a Portugal e ao Brasil*. Tomo I (1858), II (1859), III (1859), IV (1860), V (1860), VI (1860), VII (1862), VIII (Primeiro do Supl., 1867), IX (Segundo do Supl., 1870). *Dicionário Bibliográfico Português. Estudos de Inocêncio Francisco da Silva aplicáveis a Portugal e ao Brasil continuados e ampliados por Brito Aranha*. Tomo X (Terceiro do Supl., 1883), XI (Quarto do Supl., Primeiros Guias dos Tomos I a X, 1884), XII (Quinto do Supl., 1884), XIII (Sexto do Supl., 1885), XIV (Sétimo do Supl., 1886), XV (Oitavo do Supl., 1888), XVI (Nono do Supl., 1893), XVII (Décimo do Supl., 1894), XVIII (Décimo primeiro do Supl., 1896), XIX (Décimo [segundo] do Supl., 1898), XX (Décimo [terceiro] do Supl., 1899). Lisboa: Impr. Nacional. Ed. facsimilada.
- Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa*. 2 Vols., Lisboa: Verbo, 2001.
- Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, ed. António Houaiss e Mauro de Salles Vilar. 6 vols., Lisboa: Círculo de Leitores, 2002.

- DL = *Dicionário de Literatura — Literatura Portuguesa. Literatura Brasileira. Literatura Galega. Estilística Literária*, dir. Jacinto do Prado Coelho. 5 vols., Porto: Figueirinhas, 1997.
- DLP = *Dicionário da Literatura Portuguesa*, dir. Álvaro Manuel Machado. Lisboa: Presença, 1996.
- DRLP = *Dicionário do Romantismo Literário Português*, coord. Helena Carvalhão Buescu. Lisboa: Caminho, 1997.
- Dumoustier (1819). *Cartas a Emília sobre a Mitologia*, trad. J. F. B. Paris: A. Bobée.
- Ernout, Alfred e Antoine Meillet (2001). *Dictionnaire étymologique de la langue latine: histoire des mots*. 4.^a ed. Paris: Klincksieck.
- Feijó, João de Moraes Madureira (1739). *Ortografia ou Arte de Escrever, e Pronunciar com Acerto a Língua Portuguesa...* Coimbra: Of. Luís Seco Ferreira.
- Ferraz, Maria de Lourdes A., coord. (2002). *Dicionário de Personagens da Novela Camiliana*. Lisboa: Caminho.
- Ferreira, António Gomes e José Nunes de Figueiredo (2002). *Compêndio de Gramática Portuguesa*. Porto: Porto Editora.
- Figueiredo, António Cardoso Borges de (1856). *Bosquejo Histórico da Literatura Clássica, Grega, Latina e Portuguesa, para uso das escolas*. 4.^a ed., Coimbra: Casa de J. Augusto Orcel.
- Figueiredo, António Pereira de (1761). *Princípios da Mitologia escritos e ilustrados com breves notas*. Lisboa: Of. Patriarcal de Francisco Luís Ameno.
- Freire, António (1998). *Gramática Latina*. 6.^a ed., Braga: Liv. Apostolado da Impr.
- Gonçalves, Francisco Rebelo (1966). *Vocabulário da Língua Portuguesa*. Coimbra: Coimbra Editora.
- Grande Dicionário da Língua Portuguesa*, coord. Margarida Faria da Costa e Sofia Pereira da Silva. Porto: Porto Editora, 2004.
- Grimal, Pierre (1999). *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, trad. coord. Victor Jabouille. 3.^a ed., Lisboa: Difel.
- Isaacs, Alan, dir. (1996). *Dicionário Breve de Física*, trad. Maria Teresa Rio Escoval. Lisboa: Presença.
- Lesky, Albin (1995). *História da Literatura Grega*, trad. Manuel Losa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Lições de Mitologia para Uso dos Estabelecimentos da Instrução Pública: Dicionário Mitológico*, trad. Adolpho Daux e Álvares Pinto. Paris: J. P. Aillaud, 1867.
- Liddell, Henry George, Robert Scott e H. Stuart Jones (1968). *Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press.
- Lobato, António José dos Reis (2000). *A Arte da Gramática da Língua Portuguesa*, ed. Carlos Assunção. Lisboa: Academia das Ciências.
- Lobo, S. C. C. G. (1862). *Compêndio da Mitologia*. Nova Goa: Impr. Nacional.
- Madvig, J. N. (1872). *Gramática Latina, para Uso das Escolas*, trad. Augusto Epifânio da Silva Dias. Porto: Tip. Manuel José Pereira.

- (1889). *Gramática Latina Reduzida a Epítome*, trad. Augusto Epifânio da Silva Dias. 4.^a ed., Lisboa: Liv. Ferreira.
- McCalman, Iain, ed. (1999). *An Oxford Companion to the Romantic Age*. Oxford: Oxford University Press.
- Miranda, Manuel Francisco (1946). *Gramática Latina*. 7.^a ed. correcta e actualiz. Arlindo Ribeiro da Cunha. Braga: Seminário de Braga (1.^a ed. 1901).
- Moisés, Massaud (2004). *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix.
- Moura, Caetano Lopes de (1840). *A Mitologia da Mocidade ou História dos Deuses, Semideuses e Divindades Alegóricas da Fábula seguida da Descrição dos Lugares Célebres da Antiguidade Mitológica*. Paris: Livr. Portuguesa de J. P. Aillaud.
- Moura, José Vicente Gomes de (1854). *Compêndio de Gramática Latina e Portuguesa*, 7.^a ed., Coimbra: Imp. da Universidade.
- Nogueira, Rodrigo de Sá (1974). *Guia Alfabética de Pontuação (Acompanhada dos Termos Gramaticais Conexos com a Pontuação)*. Lisboa: Liv. Clássica.
- Notícia da Mitologia onde se Contém em Forma de Diálogo a História do Paganismo, para a Inteligência dos Antigos Poetas, Pinturas, Esculturas, etc.*, trad. António José Teixeira. 2.^a ed. correcta e emendada, Lisboa: Tip. Rollandiana, 1803.
- OLD = *Oxford Latin Dictionary*, ed. P. Glare. 2.^a ed., Oxford: Oxford University Press, 2012.
- Pestana, Emanuel e Ana Páscoa (2002). *Dicionário Breve de Psicologia*. 2.^a ed., Lisboa: Presença.
- Prieto, Maria Helena Ureña (2001). *Dicionário de Literatura Grega*. Lisboa: Verbo.
- Reis, Carlos e Ana Maria M. Lopes (2000). *Dicionário de Narratologia*. 7.^a ed., Coimbra: Almedina.
- Serrão, Joaquim Veríssimo (1996). *História de Portugal*. Vol. VI: *O Despotismo Iluminado (1750-1807)*. 5.^a ed., Lisboa: Verbo.
- Sillamy, Norbert (2002). *Dicionário Temático Larousse: Psicologia*, trad. Margarida Sintra Paiva. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Verney, Luís António (1816). *Gramática Latina tratada por um método novo, claro, e fácil. Para uso daquelas pessoas, que querem aprendê-la brevemente, e solidamente*. Lisboa: Nova Impr. Viúva Neves e Filhos.

BIBLIOGRAFIA

Reúne as referências bibliográficas completas dos textos literários mencionados ou estudados, além de bibliografia crítica. Os nomes dos autores antigos são indicados na língua em que foram publicados, mesmo que isso signifique que Aeschylus fique alfabeticamente distante de Ésquilo.

Os artigos de imprensa anónimos surgem no início da relação bibliográfica.

Anónimo (1839). “Análise da Estampa: Arco Triunfal de Trípoli”. *O Ramallete: Jornal de Instrução e Recreio*, 56: 41.

Anónimo (1839). “Análise da Estampa: O Castelo de S. Ângelo em Roma”. *O Ramallete: Jornal de Instrução e Recreio*, 92: 229.

Anónimo (1839). “Perseguições contra Cristãos”. *O Ramallete: Jornal de Instrução e Recreio*, 78: 218-221.

Anónimo (1845). “Universidade de Coimbra”. *Revista Académica*, 3: 33-35.

Anónimo (1848). “Instrução e Educação”. *Revista Popular*, 20: 154-155, 22: 170-171 e 23: 178-179.

Anónimo (1848). “Literatura Vária. Dos Clássicos”. *Revista Popular*, 3: 23 e 23: 181-182.

Anónimo (1848). “O Vesúvio. — Vista da Cratera em 1836”. *Revista Popular*, 19: 145-146.

Anónimo (1854). “Vida de Luís de Camões”. *Revista Académica*, 9: 161-168.

Anónimo (1858). “Prometeu”. *Arquivo Pitoresco*, 1.43: 337-339.

Abrams, M. H. (2010). *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. Londres: Oxford University Press.

Abreu, J. M. (1855). “Bibliografia”. *O Instituto: Jornal Científico e Literário*, 4.17: 201-202.

Abreu, Maria Fernanda de (1994). *Cervantes no Romantismo Português: Cavaleiros Andantes, Manuscritos Encontrados e Gargalhadas Moralíssimas*, pról. Claudio Guillén. Lisboa: Editorial Estampa.

——— (1997). “Romantismo Espanhol (Leituras e Contactos)”: 501-505; “Traduções de Espanha”: 553-554. In DRLP.

Acosta-Hughes, Benjamin (2009). “Ovid and Callimachus: Rewriting the Master”. In *A Companion to Ovid*, ed. Peter E. Knox. Malden, Mass.: Wiley-Blackwell. 236-251.

Acosta-Hughes, Benjamin e Susan A. Stephens (2002). “Rereading Callimachus’ ‘Aetia’ Fragment 1”. *Classical Philology*, 97.3: 238-255.

Adrados, Francisco Rodríguez, introd., trad. e notas (1980). *Lírica Griega Arcaica (Poemas Corales y Monódicos, 700-300 a. C.)*. Madrid: Gredos.

Aeschylus (1995). *Eumenides*, ed. Alan H. Sommerstein. Cambridge: Cambridge University Press.

- (2000). *Prometheus Bound*, ed. Mark Griffith. Cambridge: Cambridge University Press.
- Agostinho, Santo (1991). *A Cidade de Deus*, trad., pref., nota biográfica e transcrições J. Dias Pereira. Vol. I, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Aguiar, Manuel Caetano Pimenta de (1819). *Morte de Sócrates: Tragédia*. Lisboa: Impr. Régia.
- Alarcão, Jorge de (1974). *Portugal Romano*. S/l: Verbo.
- Albouy, Pierre (1969). *Mythes et Mythologies dans la Littérature Française*. 2.^a ed., Paris: Librairie Armand Colin.
- Aldemira, Luís Varela (1937). *Um Ano Trágico — Lisboa em 1836: A Propósito do Centenário da Academia de Belas-Artes*. Lisboa: La Bécarré.
- Allen, Michael J. B. (2010). “Demiurge”. In CT: 255-256.
- Almeida, Fialho de (1923). *Pasquinadas (Jornal dum Vagabundo)*. 4.^a ed., Porto: Chardron.
- Almeida, Francisco Manuel Raposo de (1840a). “Brados em Prol da Literatura Nacional”. *O Mosaico: Jornal de Instrução e Recreio*, 45: 13-14.
- (1840b). “Reimpressão dos Clássicos Portugueses”. *O Mosaico: Jornal de Instrução e Recreio*, 46: 19-20.
- Almeida, Isabel (1999). “Luz e Calor”. In *Biblos* 3: 289-291.
- Almeida, Justino Mendes de (1959). “O Primeiro Lexicógrafo Português de Língua Latina: Jerónimo Cardoso”. *Euphrosyne*, 2: 139-152.
- (1986). “Traduções Portuguesas da *Eneida*”. In *Virgílio e a Cultura Portuguesa. Actas do [Colóquio do] Bimilenário da Morte de Virgílio. Lisboa, 1981*. Lisboa: IN-CM. 17-34.
- Almeida, Teresa Sousa de (1986). “Apresentação Crítica”. In Garrett 1986: 9-38.
- (1997). “Géneros Literários”: 212-215; “Poema Narrativo”: 423-425; “Romance”: 484-487; “(D.) Sebastião (na Literatura Romântica Portuguesa)”: 531-533. In DRLP.
- Alves, Manuel dos Santos (1974-1975). “‘As Fenícias’ de Eurípides: uma paráfrase de Cândido Lusitano”. *Humanitas*, 25-26: 17-41.
- (1981). “A Estética Parnasiana de Leconte de Lisle e a Crítica Literária de Eça de Queirós”. *Biblos*, 57: 467-503.
- (1982a). “De Eça de Queirós a Homero através de Leconte de Lisle”. *Arquivos do Centro Cultural Português de Paris*, 17: 253-333.
- (1982b). “Eça de Queirós et Leconte de Lisle”. *Bulletin des Études Portugaises et Brésiliennes*, 42-43: 121-149.
- (1983). “O Legado Clássico de Eça de Queirós através da Cultura Francesa”. In *Rapports Culturels et Littéraires entre le Portugal et la France, Actes du Colloque, Paris, 11-16 octobre 1982*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Português. 393-410.
- (1992). *Eça de Queirós sob o Signo de Mnemósine: Intertexto, Interdiscurso, Dialogismo (de Tróia ao Lácio)*. 3 vols., Dissertação de Doutoramento: Universidade do Minho.

- (1993a). “Presença Clássica em Eça de Queirós”. In *Dicionário de Eça de Queirós*, org. e coord. A. Campos Matos. 2.^a ed., Lisboa: Caminho. 747-752.
- (1993b). “Recepção de Horácio na Obra de Eça de Queirós”. *Euphrosyne*, 21: 189-202.
- (1994-1995). “Eça de Queirós: Intertexto e Memória Colectiva”. *Queirosiana: Estudos sobre Eça de Queirós e a sua Geração*, 7-8: 115-133.
- (1995). “O Intertexto de Plutarco no Discurso Literário do Séc. XIX”. *Humanitas*, 47: 953-985.
- (1996a). “A Recepção de Ovídio na Obra de Eça de Queirós”. *Euphrosyne*, 24. 307-314.
- (1996b). “O Mito de Ulisses ou a Queda na História”. In *Literatura Comparada: Os Novos Paradigmas. Actas do Segundo Congresso da Associação Portuguesa de Literatura Comparada, Porto, 3-6 de Maio de 1995*, org. Margarida L. Losa, Isménia de Sousa, Gonçalo Vilas-Boas. Porto: Associação Portuguesa de Literatura Comparada. 568-574.
- Amorim, Francisco Gomes de (1866). *Cantos Matutinos*. 2.^a ed., Lisboa: Tip. Sociedade Tip. Franco-Portuguesa (1.^a ed. 1858).
- (1881-1884). *Garrett: Memórias Biográficas*. Tomo I (1881), II, III (1884), Lisboa: Impr. Nacional.
- Andrade, Mariana Angélica d’ (1870). *Murmúrios do Sado: Poesias*, prómio Cândido de Figueiredo. Setúbal: Tip. José Augusto Rocha.
- André, Carlos Ascenso (1999). “Ovídio Nasão (Públio)”. In *Biblos* 3: 1325-1329.
- Antunes, Manuel (1954). “Da Essência da Tragédia”: 321-322; “Sobre o ‘Frei Luís de Sousa’”: 324-327. *Brotéria*, 59.4.
- Apollodorus (1921). *The Library*, trad. James George Frazer. 2 vols., Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Apollonios Rhodios (2007). *The Argonautika*, trad., introd. e coment. Peter Gree. Berkeley: University of California Press.
- Apollonius of Rhodes (1989). *Argonautica. Book III*, ed. Richard L. Hunter. Cambridge: Cambridge University Press.
- (1993). *Jason and the Golden Fleece (The Argonautica)*, introd., trad. e notas Richard Hunter. Oxford: Clarendon Press.
- Apollonius Rhodius (1961). *Argonautica*, ed. Hermann Fränkel. Oxford: Clarendon Press.
- Apolónio Ródio (1852). *Os Argonautas: Poema*, trad. José Maria da Costa e Silva. Lisboa: Impr. Nacional.
- Argullol, Rafael (2009). *O Herói e o Único: o Espírito Trágico do Romantismo*, trad. Isilda Leitão. Lisboa: Nova Vega.
- Aristófanes (2006). *As Aves*, trad. Maria de Fátima Sousa Silva. Lisboa: Edições 70.
- Aristophanes (1995). *Birds*, ed. Nan Dunbar. Oxford: Clarendon Press.

- Aristóteles (2005). *Retórica*, trad. Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, IN-CM.
- (2006-2008). *História dos Animais*, trad. Maria de Fátima Sousa e Silva. Tomo I (2006), II (2008a), Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, IN-CM.
- (2008b). *Poética*, trad. Ana Maria Valente, pref. Maria Helena da Rocha Pereira. 3.^a ed., Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Arnaldo, J., ed. (1987). *Fragmentos para una teoría romántica del Arte*. Madrid: Tecnos.
- Assunção, Carlos (2000). “Introdução”. In Lobato 2000: 7-109.
- B., A. C. (1857). “Gramática Elementar da Língua Latina para uso das Escolas por Joaquim Alves de Sousa, Professor de Hebreu no Liceu Nacional de Coimbra”. *O Instituto: Jornal Científico e Literário*, 5.24: 287-288.
- Banza, Ana Paula (2012). “Freire e Vieira: a questão da *auctoritas* nas *Reflexões sobre a Língua Portuguesa*, de Francisco José Freire”. *Limite*, 6: 103-123. Disponível em <http://www.revistalimite.es/volumen%206/06banz.pdf>, acessado a 9 de Julho de 2014.
- Barata, J. Oliveira (1997). “Dramática (Literatura)”. In DRLP: 139-151.
- Barbas, Helena (1999). “O Poema *Camões* de Almeida Garrett: Mais Clássico do que Romântico”. In *De Garrett ao Neo-Garrettismo: Actas do Colóquio*. Maia: Câmara Municipal. 33-38.
- Barbosa, Jerónimo Soares (1836). “Prefação”. In Quintiliano 1836: v-xxviii.
- Barbosa, Manuel José de Sousa (1994). “Os Jesuítas e o Ensino do Latim: Lições Actuais de uma Didáctica Impraticável”. *Classica — Boletim de Pedagogia e Cultura*, 20: 271-279.
- Barbuda, Cláudio Lagrange Monteiro de (1839). “Cleópatra, rainha do Egipto”. *Biblioteca Familiar e Recreativa*, 7.10: 113-114.
- (1841). “Cleópatra”. *Biblioteca Familiar e Recreativa*, 8.1: 3.
- Barchiesi, Alessandro (2011). “Roman Callimachus”. In *Brill’s Companion to Callimachus*, ed. Benjamin Acosta-Hughes, Luigi Lehnus e Susan Stephens. Leiden: Brill. 511-533.
- Barros, Guilhermino de (1894). “Proémio”. *Cantos do Fim do Século*. Lisboa: Impr. Nacional. vii-xxi.
- Barthes, Roland (1964). “Le Baroque Funèbre”. *Essais Critiques*. Paris: Éditions du Seuil. 108-111.
- Bastos, Francisco António Martins (1839). “Aos Manes Respeitáveis do Imortal Virgílio”. *O Ramalhete*, 83: 263-264.
- (1842). “Latinidade: História do Progresso e Decadência da Literatura Latina, desde a sua Origem até ao Ano de 1842”. *O Ramalhete: Jornal de Instrução e Recreio*, 231-253: 231-232, 238-240, 245-247, 254-255, 262-263, 271-272, 277-279, 287-288, 295-296, 302-304, 310-312, 318-319, 327-328, 334-335, 342-343, 349-352, 359-360, 367-368, 374-375, 383-384, 390-392, 397-400, 406-410.
- Baumbach, Manuel (2010). “Hero and Leander”. In BNP-RMM: 348-352.
- Beck, Marcus (2014). “Forcellini, Egidio”. In BNP-HCS: 203-204.
- Beckby, Hermann, ed. (1985) *Anthologia Graeca*. Vol. 3, Munique: Ernst Heimeran Verlag.

- Belfiore, Elizabeth (2006). "A Theory of Imitation in Plato's *Republic*". In *Oxford Readings in Ancient Literary Criticism*, ed. Andrew Laird. Oxford: Oxford University Press. 87-114.
- Benalcanfor, Visconde de (1874). *Fantasia e Escritores Contemporâneos*. Porto: Liv. Internacional E. Chardron.
- Bernardes, José Augusto Cardoso (1997). "Intertexto/Intertextualidade". In *Biblos* 2: 1207-1212.
- (1999). *História Crítica da Literatura Portuguesa*. Vol. II: *Humanismo e Renascimento*. Lisboa: Verbo.
- Bettenworth, Anja (2009). "Propertius, Sextus". In BNP-DGLAT: 540-544.
- Bieber, Ernesto (1861). "Crónica". *Revista Contemporânea de Portugal e Brasil*, vol. III: 270-272.
- (1864). "Crónica Literária". *Revista Contemporânea de Portugal e Brasil*, vol. IV: 108-112.
- Billault, Alain (2002). "On the Sublime". In Sandy, ed. 2002: 315-330.
- Bingre, Francisco Joaquim (2002). *Obras de...*, ed. Vanda Anastácio. Vol. III, Porto: Lello Editores.
- Bloom, Harold (1997). *O Cânone Ocidental*, trad. Manuel Frias Martins. S/I: Temas e Debates.
- (2007). *A Angústia da Influência: Uma Teoria da Poesia*, trad. Pedro Tamen. 2.^a ed., Lisboa: Cotovia.
- Bocage, Manuel Maria Barbosa du (1970-1973). *Opera Omnia*, dir. Hernâni Cidade. Vol. III (1970), V (1973). Lisboa: Bertrand.
- Bonifácio, Maria de Fátima (2005). *D. Maria II*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Boto, Carlota (1998). "O Mundo por Escrito: Alguns Aspectos da Alfabetização Portuguesa no Século XIX". In *Leitura e Escrita em Portugal e no Brasil: 1500-1970. Actas do 1.º Congresso Luso-Brasileiro de História da Educação*, org. Rogério Fernandes e Áurea Adão. Porto: Sociedade Portuguesa de Ciências da Educação. 571-578.
- Boto, Sandra Cristina de Jesus (2011). *As Fontes do Romanceiro de Almeida Garrett. Uma Proposta de "Edição Crítica"*. Tese de Doutoramento: Universidade Nova de Lisboa.
- Braden, Gordon (2010). "Anacreon and Anacreontics": 43-44; "Hydra": 468-469; "Lucan": 543-544; "Prometheus": 785; "Propertius": 786-787; "Sisyphus": 888-889. In CT.
- Braga, Isabel Mendes Drumond (2001). "As Realidades Culturais". In *Nova História de Portugal*. Vol. VII: *Portugal da Paz da Restauração ao Ouro do Brasil*, coord. Avelino de Freitas de Menezes. Lisboa: Presença. 465-565.
- Braga, Teófilo (1877). *Parnaso Português Moderno, Precedido de um Estudo da Poesia Moderna Portuguesa*. Lisboa: Francisco Arthur da Silva.
- (1984). *História do Romantismo em Portugal*. Ed. facsimilada (1880), Lisboa: Ulmeiro.
- (1904). *Viriato: Narrativa Epo-Histórica*. Porto: Liv. Chardron.
- (2005). *História da Literatura Portuguesa (Recapitulação)*. Vol. IV: *Os Arcades*. 3.^a ed., Lisboa: IN-CM.
- Branco, Manuel Bernardes (1858). *Subsídio para Inteligência das Obras de Virgílio para Uso dos Estudantes de Latim*. Porto: Cruz Coutinho.

- (1859). *Subsídio para Inteligência dos Cinco Primeiros Livros da História Romana de Tito Lívio, Contidos na Selecta 3.^a de Coimbra, para Uso dos Estudantes de Latim*. Porto: Cruz Coutinho.
- (1862). *Selecta Primeira Latina vertida em Linguagem para Auxílio dos Estudantes de Latim*. Porto: Cruz Coutinho.
- (1889). *Tesouro Virgiliano. Versão Literal das Obras de Virgílio para Uso dos Estudantes*. Lisboa: Viúva Bertrand.
- Breckman, Warren (2008). *European Romanticism: A Brief History with Documents*. Boston: Bedford / St. Martin's.
- Brito, Ferreira (1987). "A Escola do Porto e Victor Hugo (O Grupo de *A Grinalda*)". *Vitor Hugo e Portugal*. Porto: s/n. 91-120.
- Brown, Sarah Annes (2010). "Ovid". In CT: 667-673.
- Browne, Maria Felicidade do Couto (1854). *Virações da Madrugada*. S/l: s/n. [O volume saiu anónimo.]
- Brun, Jean (1966). *Socrate*. 3.^a ed., Paris: Presses Universitaires de France.
- Bruno[, Sampaio] (2003). *Portuenses Ilustres*. 2 vols., Porto: Caixotim.
- Buescu, Helena Carvalhão (1997). "Autor Textual": 27-36; "Chagas, (Manuel Joaquim) Pinheiro": 88-89; "Corvo, (João de) Andrade": 100-101; "Descrição": 120-127; "Digressão": 131-134; "Dinis, Júlio": 134-137. "Ensaio": 166-168; "Gama, Arnaldo (de Sousa Dantas da)": 201-203; "Imaginário": 236-242; "Medievalismo": 310-313; "Narrativa de Actualidade": 344-350; "Narrativa Histórica": 356-362; "Natureza e Paisagem (e a Literatura Romântica)": 367-371. In DRLP.
- (1999). "Medievalismo 1. Em Portugal". In *Biblos* 3: 574-578, 580-581.
- (2001). "Ribeiro (Joaquim Pinto)". In *Biblos* 4: 790-791.
- Buescu, Maria Leonor Carvalhão (1982). "Longino e Custódio José de Oliveira: um Apontamento sobre a Retórica Setecentista". *Revista de História das Ideias*, 4.2: 321-330.
- (1984). "Introdução". In Longino 1984: 9-24.
- (1992). *Aspectos da Herança Clássica na Cultura Portuguesa*. 2.^a ed., Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- (1997). "Gaio (António de Oliveira Silva)". In *Biblos* 2: 742-743.
- Burian, Peter (2010). "Aeschylus". In CT: 10-11.
- Burke, Peter (2010). "Maxims". In CT: 571-573.
- Büttner, Stefan (2011). "Inspiration and Inspired Poets in Plato's Dialogues". In *Plato and the Poets*, ed. Pierre Destrée e Fritz-Gregor Herrman. Leiden: Brill. 111-129.
- Caldas, António Pinheiro (1864). *Poesias*. 2.^a ed., Porto: Tip. Sebastião José Pereira.
- Campos, José António Segurado e (2001). "Séneca". In *Biblos* 4: 1250-1257.
- Campos, Luís Vieira de (1924). Recensão a "Luís de Almeida Braga, *O Significado Nacional da Obra de Camilo* (Lisboa: Portugália, 1923)". *Lusitânia: Revista de Estudos Portugueses*, 1.3: 399-403.

- Canfora, Luciano (2010). “Caesar, Julius”, trad. Patrick Baker. In CT: 161-163.
- Capuccino, Carlotta (2011). “Plato’s *Ion* and the Ethics of Praise”. In *Plato and the Poets*, ed. Pierre Destrée e Fritz-Gregor Herrman. Leiden: Brill. 63-92.
- Cardeira, Esperança (2006). *O Essencial sobre a História do Português*. Lisboa: Caminho.
- Cardoso, M. Simões Dias (1857). *Lugares Selectos de Escriitores Latinos com a Tradução Justaline-ar, para Uso das Escolas*. Coimbra: Impr. da Universidade.
- Carneiro, Maria do Nascimento Oliveira (1987). “As Traduções Portuguesa de Victor Hugo no Século XIX (Romance e Teatro)”. *Vítor Hugo e Portugal*. Porto: s/n. 249-261.
- Carvalho, Amorim de (1981). *Tratado de Versificação Portuguesa*. Lisboa: Centro do Livro Brasileiro.
- Carvalho, Joaquim Lourenço de (1986). “Traduções Portuguesas de *As Geórgicas*”. In *Virgílio e a Cultura Portuguesa. Actas do [Colóquio do] Bimilenário da Morte de Virgílio. Lisboa, 1981*. Lisboa: IN-CM. 135-141.
- Carvalho, Rómulo de (1959). *História da Fundação do Real Colégio dos Nobres de Lisboa*. Coimbra: Atlântida.
- (2001). *História do Ensino em Portugal: desde a Fundação da Nacionalidade até ao Fim do Regime de Salazar-Caetano*. 3.^a ed., Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Cascais, Joaquim da Costa (1886-1894). *Poesias*. Vol. I (1886), II (1894), Lisboa: Impr. Nacional.
- Cassius Dio Cocceianus (1955). *Historiarum Romanarum Quae Supersunt*, ed. Visulus Philippus Boissevain. Vol. III, Berlim: Weidmann.
- Castanheira, Maria Zulmira (2005). *A Grã-Bretanha na Imprensa Periódica do Romantismo Português: Imagens Polimórficas*. 4 vols., Lisboa: Dissertação de Doutoramento: Universidade Nova de Lisboa.
- (2013). “O Papel Mediador da Imprensa Periódica na Divulgação da Cultura Britânica em Portugal ao Tempo do Romantismo (1836-1865): Matérias e Imagens”. In *Entre Classicismo e Romantismo. Ensaio de Cultura e Literatura*, org. Jorge Bastos da Silva e Maria Zulmira Castanheira. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Centre for English, Translation and Anglo-Portuguese Studies. 76-106
- Castelo Branco, Camilo (s/d). *As Polémicas de Camilo*, recolha, pref. e notas Alexandre Cabral. Vol. I, Lisboa: Portugália.
- (1959). *Carlota Ângela*. 9.^a ed., Lisboa: Parceria António Maria Pereira (1.^a ed. 1858).
- (1967). *O Retrato de Ricardina*, ed. Maria Arminda Zaluar Nunes. 12.^a ed., Lisboa: Parceria A. M. Pereira (1.^a ed. 1868).
- (1969). *Esboços de Apreciações Literárias*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira (1.^a ed. 1865).
- (1973). *Agulha em Palheiro*. 11.^a ed., Lisboa: Parceria A. M. Pereira (1.^a ed. 1863).
- (1973). *Anos de Prosa*, ed. Maria Joaquina Nobre Júlio. 4.^a ed., Lisboa: Parceria A. M. Pereira (1.^a ed. 1863).

- (1984). *Vulcões de Lama*, notas Alexandre Cabral. [Lisboa:] Círculo de Leitores (1.^a ed. 1886).
- (1992). *O Romance dum Homem Rico*, ed. Maria de Lourdes A. Ferraz. Lisboa: Cotovia (1.^a ed. 1861).
- (2001). *A Queda dum Anjo: Romance*, pref. Ernesto Rodrigues. Porto: Caixotim (1.^a ed. 1866).
- (2003a). *Anátema: Romance Original*, ed. Ernesto Rodrigues. Porto: Caixotim (1.^a ed. 1851).
- (2003b). *Onde Está a Felicidade?*, pref. e ed. Marco Paulo Nicolau Duarte. Porto: Caixotim (1.^a ed. 1856).
- (2006a). *Novelas do Minho*, pref. e fixação do texto Cândido de Oliveira Martins. Porto: Caixotim (1.^a ed. 1875-1877).
- (2006b). *Livro de Consolação*, pref. Maria Alzira Seixo, ed. Sérgio Guimarães de Sousa. Lisboa: Parceria A. M. Pereira (1.^a ed. 1872).
- (2007). *Amor de Perdição*, ed. genética e crítica Ivo Castro. Lisboa: IN-CM (1.^a ed. 1862).
- (2011a). “Uma Praga Rogada nas Escadas da Força”. In *Conto Português (Séculos XIX-XXI): Antologia Crítica*, coord. Maria Isabel Rocheta e Serafina Martins. Vol. 3, Porto: Caixotim. 15-33 (1.^a ed. 1855).
- (2011b). *Memórias do Cárcere*, pref. Maria Alzira Seixo, ed. Sérgio Guimarães de Sousa. Lisboa: Parceria A. M. Pereira (1.^a ed. 1862).
- Castilho, António Feliciano de (1837). *A Primavera. Colecção de Poemetos*. 2.^a ed., Lisboa: Tip. de A. J. S. de Bulhões (1.^a ed. 1822).
- (1841). “Prólogo”. In Ovídio Nasão 1841: ix-xlvi.
- (1842). “Consequências de um Suicídio”. *Revista Universal Lisbonense*, 45: 532. [Texto não assinado.]
- (1843). “Necrologia Literária”. *Revista Universal Lisbonense*, 4: 47. [Texto não assinado.]
- (1844). *Escavações Poéticas*. Lisboa: Tip. Lusitana.
- (1845). “Livreria Clássica Portuguesa. Anúncio Importante”. *Revista Universal Lisbonense*, 47: 569-570.
- (1860a). “Carta à Redacção da Revista Contemporânea”. *Revista Contemporânea de Portugal e Brasil*, vol. II: 157-164.
- (1860b). “Carta à Redacção”. *Revista Contemporânea de Portugal e Brasil*, vol. II: 348-349.
- (1861). “D. Maria Peregrina de Sousa”. *Revista Contemporânea de Portugal e Brasil*, vol. III: 273-312.
- (1863a). *O Outono: Colecção de Poesias*. Lisboa: Impr. Nacional.
- (1863b). *Camões: Estudo Histórico-Poético Liberrimamente Fundado Sobre um Drama Francês dos Senhores Victor Perrot, e Armand du Mesnil*. 2.^a ed. Tomo II, Lisboa: Tip. Sociedade Tipográfica Franco-Portuguesa.

- (1866). *A Lírica de Anacreonte*. Paris: Tip. Ad. Lainé et J. Havard.
- (1901). “Carta ao Editor”. In Chagas 1901: 159-198.
- (1905). *Novas Escavações Poéticas: Coleção de Versos*. 2 vols., Lisboa: Empresa da História de Portugal.
- (1908). *Novas Telas Literárias*. 3 vols., Lisboa: Empresa da História de Portugal.
- Castilho, Júlio de (1926-1933). *Memórias de Castilho*. Tomo I (1926), II (1928), III (1929), IV (1930), V (1932), VI (1933). 2.^a ed., Coimbra: Impr. da Universidade.
- Castro, Alberto Osório de (1923). *O Sinal da Sombra*. Lisboa: Liv. Clássica Ed.
- Castro, Aníbal Pinto de (1994). “Processos de Construção da Narrativa Camiliana”. In *Actas do Congresso Internacional de Estudos Camilianos*. Coimbra: Comissão Nacional das Comemorações Camilianas. 59-74.
- (1995). “Camilo Castelo Branco”. *Biblos*, 1: 864-879.
- (1997). “Ferreira (Frei Bartolomeu)”. In *Biblos* 2: 529-531; “Fonseca (Pedro José da)”. In *Biblos* 2: 654-656; “Freire (Francisco José)”. In *Biblos* 2: 697-700; “História de S. Domingos”. In *Biblos* 2: 1059-1060.
- (2005). “Sousa (Frei Luís de)”. In *Biblos* 5: 201-206.
- (2008). *Retórica e Teorização Literária em Portugal: do Humanismo ao Neoclassicismo*. 2.^a ed., Lisboa: IN-CM.
- Castro, Ivo (2013). “Formação da Língua Portuguesa”. In *Gramática do Português*, org. Eduardo Buzaglo Paiva Raposo *et al.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 5-14.
- Castro, Zília Osório de (2002). “Moura, José Joaquim Ferreira de (1777-1829)”. *Dicionário do Vintismo e do Primeiro Cartismo (1821-1823 e 1826-1828)*. Vol. II, dir. Zília Osório de Castro, coord. Isabel Cluny e Sara Marques Pereira. Lisboa: Assembleia da República, Afrontamento. 281-299.
- Catálogo da Preciosa Livraria do Eminentíssimo Escriitor Camilo Castelo Branco...* Lisboa: Tip. Matos Moreira e Cardosos, 1883.
- Celenza, Christopher (2010). “Cato the Younger”. In CT: 179-181.
- Chagas, M. Pinheiro (1866). *Ensaaios Críticos*. Porto: Viúva Moré.
- (1867). *Novos Ensaaios Críticos*. Porto: Viúva Moré.
- (1901). *Poema da Mocidade seguido do Anjo do Lar*. 2.^a ed., Lisboa: Parceria António Maria Pereira (1.^a ed. 1865).
- Cheeke, Stephen (2006). “‘What So Many Have Told, Who Would Tell Again’: Romanticism and the Commonplaces of Rome”. *European Romantic Review*, 17: 521-541.
- Chenier, M. (1848). *Tibério: Tragédia em Cinco Actos*, trad. António Pereira Zagalo. Porto: Tip. S. J. Pereira.
- Chklovskii, Viktor (1987). “A Arte como Processo”. In *Teoria da Literatura, I: Textos dos Formalistas Russos Apresentados por Tzvetan Todorov*, trad. Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70. 73-95.
- Chociay, R. (1997). “Versificação”. In DRLP: 571-574.

- Cícero, M. Tullius (1995). *Scripta Quae Manserunt Omnia*. Vol. 3: *De Oratore*, ed. Kazimierz F. Kumanieck. Estugarda: Teubner.
- Cícero, Marco Túlio (2004). *Da Natureza dos Deuses*, introd., trad. e notas Pedro Braga Falcão. Lisboa: Vega.
- (2012). *Textos Filosóficos*, trad., introd. e notas J. A. Segurado e Campos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Cidade, Hernâni (1984). *Lições de Cultura e Literatura Portuguesas*, 2.º vol.: *Da Reacção contra o Formalismo Seiscentista ao Advento do Romantismo*. 7.ª ed., Coimbra: Coimbra Editora.
- Coelho, A. do Prado (1962). “Introdução”. *O “Romanceiro” de Garrett*, introd., selec. e notas A. do Prado Coelho. 2.ª ed., Lisboa: Liv. Clássica Ed. 7-48.
- Coelho, Francisco Adolfo (1973). “O Ensino do Grego”. *Para a História da Instrução Popular, Seguido dos Artigos “Portugal”, “Colónias Portuguesas” e “Ensino do Grego”*, pref. L. Saavedra Machado, introd., notas, trad. e bibliografia Rogério Fernandes. Lisboa: Instituto Gulbenkian de Ciência. 193-200.
- Coelho, Jacinto do Prado (1961). *Problemática da História Literária*. 2.ª ed., Lisboa: Ática.
- (1965). *Poetas do Romantismo*. 2 vols., Lisboa: Clássica Ed.
- (1970). “Introdução”. In *Poetas Pré-Românticos*, selecção, introd. e notas Jacinto do Prado Coelho. 2.ª ed., Coimbra: Atlântida. 5-24.
- (1976). “Maria Browne: dor e revolta”. *Ao Contrário de Penélope*. Venda Nova: Bertrand. 145-147.
- (1997). “Romantismo”. In DL: 962-965.
- (2001). *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*, com “Breve palavra de homenagem” por Aníbal Pinto de Castro. 3.ª ed., Lisboa: IN-CM.
- Coelho, José Maria Latino (1860). “Júlio Máximo de Oliveira Pimentel”. *Revista Contemporânea de Portugal e Brasil*, vol. II: 439-455, 559-570; vol. III (1861): 11-17.
- (1861). “António Feliciano de Castilho”. *Revista Contemporânea de Portugal e Brasil*, vol. I (1.ª ed. 1859): 297-312, 353-360, 453-459; vol. II (1860): 177-183, 321-335, 378-382.
- Coelho, José Ramos (1910). *Obras Poéticas*. Lisboa: Tip. Castro Irmão.
- Coelho, Trindade (1986). *Os Meus Amores (Contos e Baladas)*, introd. João Bigotte Chorão. 3.ª ed., Lisboa: Ulisseia (1.ª ed. 1891).
- Collobert, Catherine (2011). “Poetry As Flawed Reproduction: Possession and Mimesis”. In *Plato and the Poets*, ed. Pierre Destrée e Fritz-Gregor Herrman. Leiden: Brill. 41-61.
- Columella, Lucius Iunius Moderatus (1960). *On Agriculture*, ed. e trad. Harrison Boyd Ash. 3 vols., Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Constable, Olivia Remie (2010). “Locus Amoenus”. In CT: 538-539.
- Cordeiro, António Xavier Rodrigues (1889a). *Esparsas: Ensaios Líricos*. 2 vols., Lisboa: A. M. Pereira.

- (1889b). *Serões de História*. Lisboa: A. M. Pereira.
- (1890). “António Augusto Soares de Passos”. In A. A. Soares de Passos, *Poesias*, 7.^a ed., esboço biográfico A. X. Rodrigues Cordeiro. Porto: Liv. Cruz Coutinho. xi-xxviii.
- (1903). *Leituras ao Serão: Crónicas Históricas*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira. 19-28.
- Cordeiro, Cristina Robalo (1997). “Lamartine (Alphonse de)”. In *Biblos* 2: 1336-1339.
- Cordeiro, Luciano (1869). *Livro de Crítica: Arte e Literatura Portuguesa d’Hoje*. Porto: Tip. Lusitana.
- Correia, Joaquim (1997). “Garção (Pedro António Correia)”. In *Biblos* 2: 767-773.
- Cortez, Maria Teresa (2001). *Os Contos de Grimm em Portugal: Estudo da Recepção dos Kinder- und Hausmärchen entre 1837 e 1910*. Coimbra: Minerva, Centro Interuniversitário de Estudos Germanísticos.
- Corvo, João de Andrade (1861). “José Eduardo Magalhães Coutinho”. *Revista Contemporânea de Portugal e Brasil*, vol. I (1.^a ed. 1859): 249-260.
- Costa, Carla Sofia Veríssimo da (2004). *O Património Português Visto pelos Viajantes Estrangeiros em Portugal na 2.^a Metade do Século XVIII: Neoclassicismo e Romantismo*. Dissertação de Mestrado: Universidade de Lisboa.
- Costa, Fernanda Gil (1997). “Romantismo Alemão (Leituras e Contactos)”: 492-496; “Traduções da Alemanha”: 548-550. In DRLP.
- Costa, Maria Helena de Teves (1979) — v. Prieto (1979).
- Couvaneiro, João Luís Serrenho Frazão (2012). *O Curso Superior de Letras (1861-1911): nos primórdios das Ciências Humanas em Portugal*. Tese de Doutoramento: Universidade de Lisboa.
- Cunha, Zenóbia Collares Moreira (1992). *O Pré-Romantismo Português: Subsídios para a Sua Compreensão*. Tese de Doutoramento: Universidade Nova de Lisboa.
- Cusset, Christophe (2011). “Other Poetic Voices in Callimachus”. In *Brill’s Companion to Callimachus*, ed. Benjamin Acosta-Hughes, Luigi Lehnus e Susan Stephens. Leiden: Brill. 454-473.
- Custódio, Pedro Balaus (1997). “Figueiredo (António Pereira de)”. In *Biblos* 2: 575-576.
- D’Alembert, [Jean Baptiste] (1764). *Morceaux choisis de Tacite, traduits en françois avec le latin a coté; Avec des Notes en forme d’éclaircissemens sur cette Traduction, et des Observations sur l’Art de traduire...* Lyon: Jean-Marie Bruyset.
- D’Angelo, Paolo (1998). *A Estética do Romantismo*, trad. Isabel Teresa Santos. Lisboa: Estampa.
- Dallmann, Volker (2009). “Homerus (Homer)”. In BNP-DGLAT: 325-331.
- Damásio, António (2011). *O Erro de Descartes: Emoção, Razão e Cérebro Humano*. Lisboa: Temas e Debates/Círculo de Leitores.
- Dantas, Maria Luísa de Araújo (2003). *Incursões de Camilo nos Clássicos: A Eleição do Latim*. Dissertação de Mestrado: Universidade de Lisboa.
- Deitz, Luc (2010). “Poetics”. In CT: 750-755.

- Delille, Maria Gabriela Gouveia (1984a). *A Recepção de H. Heine no Romantismo Português (de 1844 a 1871)*. Lisboa: IN-CM.
- (1984b). “A Recepção do *Fausto* de Goethe na Literatura Portuguesa do Século XIX”. *Runa*, 1: 89-146.
- Deman, Th. (1964). *Socrate et Jésus*. 2.^a ed., Paris: L’Artisan du Livre.
- Demóstenes (1956). *Oração da Coroa*, trad., pref. e notas Vieira de Almeida. Lisboa: Sá da Costa.
- (1987). *Oração da Coroa: Versão Precedida de um Estudo sobre a Civilização da Grécia por Latino Coelho*, pref. Maria Helena da Rocha Pereira. Ed. facsimilada (3.^a ed., 1914), Lisboa: IN-CM.
- Detienne, Marcel (2010). “Mythology”, trad. Jeannine Routier Pucci e Elizabeth Trapnell Rawlings. In CT: 614-617.
- Dias, Augusto Epifânio da Silva (1872). “Prefácio”. In Madvig 1872: v-x.
- Dias, José Simões (1866). [“Juízo Crítico”]. In J. Maria Pinto de Magalhães. *Sons Dispersos: Poesias*. Coimbra: Impr. Literária. ic-cx.
- Dias, Manuel Carlos (1963). *Latinismos de Castilho: contribuição para o seu estudo na tradução de Os Fastos de Ovídio*. Tese de Licenciatura: Universidade de Lisboa.
- Dickmann, Jens-Arne (2010). “Herculaneum”. In CT: 425-426.
- Dinis, Júlio (1970). *A Morgadinha dos Canaviais: Crónica da Aldeia*. Porto: Civilização.
- (1980a). *Serões da Província*, pról. Egas Moniz. 2 vols., Porto: Civilização (1.^a ed. 1870).
- (1980b). *Cartas e Esboços Literários*, pról. Egas Moniz. Porto: Civilização.
- Diodorus of Sicily (1970). *The Library of History*, trad. C. H. Oldfather. Vol. III, Londres: William Heinemann.
- Diogenes Laertius (1991). *Lives of Eminent Philosophers*, trad. R. D. Hicks. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Dionysius of Halicarnassus (1961). *The Roman Antiquities*, trad. Earnest Cary. Vol. III, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Dorion, Louis-André (2006). “Xenophon’s Socrates”. In *A Companion to Socrates*, ed. Sara Ahbel-Rappe e Rachana Kamtekar. Malden, Mass.: Blackwell. 93-109.
- Dougherty, Carol (2006). “The Romantic Prometheus”. *Prometheus*. Londres: Routledge. 91-115.
- Duarte, Dom (1998). *Leal Conselheiro*, ed. crítica, introd. e notas Maria Helena Lopes de Castro; pref. Afonso Botelho. Lisboa: IN-CM.
- Duarte, Inês e Fátima Oliveira (2003). “Referência nominal”. In *Gramática da Língua Portuguesa*. 5.^a ed., Lisboa: Caminho. 205-242.
- Dubois, J. et al. (1972). *Analyse de la Périodisation Littéraire*. Paris: Éditions Universitaires.
- Eikhienbaum, Boris (1978). “Sobre a Teoria da Prosa”. In *Teoria da Literatura, II: Textos dos Formalistas Russos Apresentados por Tzvetan Todorov*, trad. Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70. 75-91.

- Elísio, Filinto (1998-2006). *Obras Completas*, pref., introd., fixação do texto e notas Fernando Alberto Torres Moreira. Tomo I (1998), II (1998), III (1999), IV (1999), V (1999), VI (2000), VII (2000), VIII (2000), IX (2001), X (2001), XI (2001), XII (2006), Braga: APPACDM (1.^a ed. 1817-1819).
- Ésope (1985). *Fables*, ed. e trad. Émile Chambry. Paris: Les Belles Lettres.
- Ésquilo (1998). *Oresteia: Agamémnon. Coéforas. Euménides*, introd. e trad. Manuel de Oliveira Pulquério. Lisboa: Edições 70.
- (2008). *Prometeu Agrilhado*, introd., trad. e notas Ana Paula Quintela Sottomayor. Lisboa: Edições 70.
- Esteves, Rosa (1987). “Apontamentos para o Estudo da Recepção de Victor Hugo em Portugal: os Gabinetes de Leitura em Lisboa entre 1835 e 1853”. *Vitor Hugo e Portugal*. Porto: s/n. 197-211.
- Eurípides (1982). *Orestes*, introd., trad. e notas Augusta Fernanda de Oliveira e Silva. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica — Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos.
- Eurípides (1984). *Fabulae*, ed. J. Diggle. Tomo I: *Cyclops, Alcestis, Medea, Heraclidae, Hippolytus, Andromacha, Hecuba*. Oxford: Clarendon Press.
- (1988). *Heracles*, introd. e coment. Godfrey W. Bond. Oxford: Clarendon Press.
- Eurípides (2009). *Alceste*, trad. Nuno Simões Rodrigues. In *Tragédias*. Vol. I, Lisboa: IN-CM. 109-199.
- Fedro [1990]. *Fábulas*, versão port. Nicolau Firmino. 3.^a ed., Lisboa: Inquérito.
- Feijó, António (2004). *Poesias Completas*, pref. J. Cândido Martins. Porto: Caixotim.
- Feijó, António M. (1997). “Influência”. *Biblos* 2: 1188-1193.
- (1999). “Mimese”. In *Biblos* 3: 788-794.
- Ferber, Michael (2010). *Romanticism: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Fernandes, Raul Miguel Rosado (1986). “Concepções e Formas de Imitar: um Enquadramento para Dionísio de Halicarnasso”. In Dionísio de Halicarnasso. *Tratado da Imitação*, ed. Raul Miguel Rosado Fernandes. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica — Centro de Estudos Clássicos das Universidades de Lisboa. 11-30.
- (2012). “Prefácio”: 7-14; “Introdução: Horácio e a sua Poética”: 15-41. In Horácio 2012.
- Fernandes, Rogério (1978). *O Pensamento Pedagógico em Portugal*. [Lisboa:] Instituto de Cultura Portuguesa.
- (1994). *Os Caminhos do ABC: Sociedade Portuguesa e Ensino das Primeiras Letras*. Porto: Porto Editora.
- Ferrari, G. R. F. (1997). “Plato and Poetry”. In *The Cambridge History of Literary Criticism*. Vol. I: *Classical Criticism*, ed. George A. Kennedy. Cambridge: Cambridge University Press. 92-148.
- Ferraz, Maria de Lourdes A. (1987). *A Ironia Romântica: Estudo de um Processo Comunicativo*. Lisboa: IN-CM.

- (1997). “Arcaísmo”: 16-17; “Castelo Branco, Camilo (Ferreira Botelho)”: 80-86; “Coloquialismo”: 92-94; “Crítica e História Literária”: 104-109; “Diálogo”: 129-130; “Fragmento”: 193-194; “Ironia Romântica”: 246-249; “Monólogo”: 322-333; “Poética”: 426-431. In DRLP.
- (1999). “Mendonça (António Pedro Lopes de)”: 663-665; “Novais (Faustino Xavier de)”: 1185-1187. In *Biblos* 3.
- (2001). “Poética”: 277-286; “Ribeiro (Tomás)”: 800-802. In *Biblos* 4.
- (2011). *Ensaio Oitocentistas*. Porto: Caixotim.
- Ferré, Pere (2001). “Romanceiro I — Em Portugal”. *Biblos* 4: 947-956 e 959-961.
- Ferreira, Alberto, pref., selec. e notas (1971-1975). *Antologia de Textos Pedagógicos do Século XIX Português*. Vol. I (1971), II (1973), III (1975). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- [1994]. *Perspectiva do Romantismo Português*. 4.^a ed., Lisboa: Litexa.
- (1998). *Estudos de Cultura Portuguesa (Século XIX)*. 2.^a ed., Lisboa: Litexa.
- Ferreira, José Maria de Andrade (1871). *Literatura, Música e Belas-Artes*. Tomo I, Lisboa: Ed. Roland & Semiond.
- Ferreira, José Ribeiro (1974-1975). “Uma Tradução Portuguesa dos *Argonautas* de Apolónio de Rhodes”. *Humanitas*, 25-26: 185-215.
- (2003). “As Imitações e Versões Garrettianas de *Anacreonte*”. In *Almeida Garrett: um Romântico, um Moderno — Actas do Congresso Internacional Comemorativo do Bicentenário do Nascimento do Escritor*, org. Ofélia Paiva Monteiro e Maria Helena Santana. Vol. I, Lisboa: IN-CM. 353-367.
- Ferreira, Maria Ema Tarracha [1997]. “Introdução”. In Almeida Garrett. *Romanceiro*, selec., org., introd. e notas Maria Ema Tarracha Ferreira. Lisboa: Ulisseia. 5-153.
- Ferreira, Nelson Henrique da Silva (2013). *Aesopica: A Fábula Esópica e a Tradição Fabular Grega*. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos.
- Ferreira, Vítor Vladimiro (1987). “A 1.^a Apresentação de Victor Hugo no Teatro Nacional de D. Maria II”. *Vítor Hugo e Portugal*. Porto: s/n. 305-342.
- Ferro, Manuel (2001). “Quadros (José Caetano de Mesquita e)”. In *Biblos* 4: 491-494.
- Figueira, Maria Luísa de Matos (1964). *A Influência de Lamartine na Poesia Portuguesa Oitocentista*. Lisboa: diss. de licenciatura.
- Figueiredo, Cândido de (1874). *Quadros Cambiantes*. 2.^a ed., Coimbra: José Correia d’Almeida Júnior.
- (1908). *Peregrinações (1868 a 1908): versos*. Porto: Empresa Literária e Tipográfica.
- Figueiredo, João Ricardo (2001). “Referência”. In *Biblos* 4: 648-651.
- Figueiredo, José Nunes de (1950). *Latini Auctores Selecti: Segundo Livro de Latim*. Coimbra: Atlântida.
- Flor, João Almeida (1997). “Romantismo Inglês (Leituras e Contactos)”: 508-510; “Traduções de Inglaterra”: 556-557. In DRLP.

- (2005). “Tradução Literária I — Em Portugal”. In *Biblos* 5: 489-449, 501.
- Fonseca, José da (1837). *Prosas selectas ou escolha dos melhores lugares dos autores portugueses antigos e modernos*. Paris: Of. Tip. Casimir.
- Fornaro, Sotera (2010). “Lessing, Gotthold Ephraim”, trad. Patrick Baker. In CT: 519-520.
- (2014). “Müller, Karl Otfried”. In BNP-HCS: 430-431.
- Forster, E. M. (1927). *Aspects of the Novel*. Londres: Edward Arnold.
- França, José-Augusto (1982). “As ‘Memórias de um Doido’, 1849-1859”. In Mendonça 1982: 9-49.
- (1997). “Exotismo”. In DRLP: 179-182.
- (1999). *O Romantismo em Portugal: Estudo de Factos Socioculturais*, trad. Francisco Bronze. 3.^a ed., Lisboa: Livros Horizonte.
- Freire, António (1983). *Lições de Filologia e Língua Portuguesa*. Braga: Publicações da Faculdade de Filosofia.
- (1986). *Humanismo Clássico: Estudos de Cultura e Literatura Greco-Latinas*. Braga: Publicações da Faculdade de Filosofia.
- Freire, Francisco José (1842). *Reflexões Sobre a Língua Portuguesa*[, pref. e notas J. H. da Cunha Rivara]. 3 Vols., Lisboa: Tip. da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis.
- Fry, Paul H. (2000). “Classical Standards in the Period”. In *The Cambridge History of Literary Criticism*. Vol. 5: *Romanticism*, ed. Marshall Brown. Cambridge: Cambridge University Press. 7-28.
- Gama, Arnaldo (1973). *Obras de...* 2 vols., Porto: Lello & Irmão.
- Garção, Correia (1982). *Obras Completas*. 2.^a ed. 2 vols., Lisboa: Sá da Costa.
- Garrett, Almeida (s/d). *Romanceiro*, org., fixação de textos, pref. e notas Maria Helena da Costa Dias, Helena Carvalhão Buescu, Luís Augusto Costa Dias, João Carlos Faria. 3 vols., 2.^a ed., Lisboa: Estampa (1.^a ed. 1983).
- (1825). *Camões: Poema*. Paris: Liv. Nacional e Estrangeira. [O volume saiu anónimo.]
- (1826). *D. Branca ou A Conquista do Algarve*. Paris: J. P. Aillaud. [Saiu com a indicação “Obra póstuma de F. E.”]
- (1828). *Adosinda: romance*. Londres: Boosey & Son.
- (1829). *Lírica de João Mínimo*. Londres: Sustenance e Stretch. [O volume saiu anónimo.]
- (1841). *Méropé. Gil Vicente*. Lisboa: Tip. José Baptista Morando.
- (1844). *Frei Luís de Sousa*. Lisboa: Impr. Nacional.
- (1845a). *Flores Sem Fruto*. Lisboa: Impr. Nacional.
- (1845b). *Catão*. 4.^a ed., Lisboa: Impr. Nacional.
- (1850). *Dona Branca*. 2.^a ed., Lisboa: Impr. Nacional.
- (1853a). *Romanceiro*. Vol. I: *Romances da Renascença*. 3.^a ed., Lisboa: Viúva Bertrand e Filhos.
- (1853b). *Lírica [de João Mínimo]*. 2.^a ed., Lisboa: Viúva Bertrand e Filhos.
- (1853c). *Fábulas. Folhas Caídas*. 2.^a ed., Lisboa: Impr. Nacional.

- (1904). *Obras Completas*, pref., rev., coord. e dir. Teófilo Braga. Vol. I, Rio de Janeiro, Lisboa: H. Antunes Livraria Ed.
- (1957). “Teatro”. *O Toucador: periódico sem política*. 2.^a ed., Lisboa: Portugalíia. 79.
- (1970). ‘*Camões*’ e ‘*D. Branca*’, introd., selecção e notas A. J. Saraiva. 3.^a ed., Lisboa: Liv. Clássica.
- (1972). *Teatro I: Catão*, introd. Andrée Crabbé Rocha, fixação do texto Virgílio Madureira. 7.^a ed., Lisboa: Parceria A. M. Pereira.
- (1985). *Poesias Dispersas*, ed. Augusto da Costa Dias, Maria Helena da Costa Dias e Luís Augusto da Costa Dias. Lisboa: Estampa.
- (1986). *Camões*, apres. crítica Teresa Sousa de Almeida. Lisboa: Comunicação.
- (2004). *O Arco de Sant’Ana: Crónica Portuense*, ed. [crítica] Maria Helena Santana. Lisboa: IN-CM.
- (2009). *Da Educação*, ed. [crítica] Fernando Augusto Machado. Lisboa: IN-CM.
- (2010). *Viagens na Minha Terra*, ed. [crítica] Ofélia Paiva Monteiro. Lisboa: IN-CM.
- Gellius, Aulus (1968). *Noctes Atticae*, ed. P. K. Marshall. Tomo II, Oxford: Clarendon Press.
- Genette, Gérard [1986]. *Introdução ao Arquitexto*, trad. Cabral Martins. Lisboa: Vega.
- Geraldes, A. A. (1854). “Instrução Pública”. *Revista Académica*, 2: 25-29.
- Gersh, Stephen (2010). “Plato and Platonism”. In CT: 734-740.
- Gillespie, Stuart. (2010). “Translation”. In CT: 948-953.
- Goethe (1998). *A Paixão do Jovem Werther. O Conto da Serpente Verde. Novela*, trad. Teresa Seruya, Judite Berkemeier, João Barrento, introd. geral e pref. João Barrento. Lisboa: Relógio D’Água.
- Golden, Leon (2010). “Reception of Horace’s *Ars Poetica*”. In *A Companion to Horace*, ed. Gregson Davis. Malden, Mass.: Blackwell. 391-413.
- Goldhill, Simon (2006). “The Touch of Sappho”. In *Classics and the Uses of Reception*, ed. Charles A. Martindale e Richard F. Thomas. Oxford: Blackwell. 250-273.
- Gomes, Paulo J. Pedrosa S. (2005). “Verso/Versificação”. In *Biblos* 5: 730-775.
- Gonçalves, Francisco Rebelo (1956). [Carta a Vieira de Almeida]. In Demóstenes 1956: ccxlv-ccxlvii.
- (1995). “A Imprensa Nacional de Lisboa e as Humanidades Clássicas”. *Obra Completa*. Vol. I, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 771-786.
- Gonçalves, Maria Filomena (2003). *As Ideias Ortográficas em Portugal de Madureira Feijó a Gonçalves Viana (1734-1911)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Gonzalez, Francisco J. (2011). “The Hermeneutics of Madness: Poet and Philosopher in Plato’s *Ion* and *Phaedrus*”. In *Plato and the Poets*, ed. Pierre Destrée e Fritz-Gregor Herrman. Leiden: Brill. 93-110.
- Goodolfim, Costa (1868). *Páginas Soltas*. Lisboa: Impr. Júlio César Pereira Coutinho.
- Gouveia, José Fernandes d’Oliveira Leitão de (1863). *Poesias*. 2.^a ed., Coimbra: Impr. Literária.
- Grafton, Anthony (2010). “Tacitus and Tacitism”. In CT: 920-924.

- Graver, Bruce E. (2005). "Classical Inheritances". In *Romanticism: an Oxford Guide*, ed. Nicholas Roe. Oxford: Oxford University Press. 38-48.
- Green, Steven (2004). *Ovid, Fasti I: a Commentary*. Leiden: Brill.
- Greene, Ellen (1996). *Re-Reading Sappho: Reception and Transmission*. Londres: University of California Press.
- Greiner, Bernhard e Joachim Harst (2010). "Daedalus and Icarus". In BNP-RMM: 202-209.
- Griffith, Mark (2000). "Introduction". In *Aeschylus 2000*: 1-37.
- Grimal, Pierre (s/d). *A Mitologia Grega*, trad. Victor Jabouille. Mem Martins: Europa-América.
- Guerra, Amílcar M. Ribeiro (1995). *Plínio-o-Velho e a Lusitânia*. Lisboa: Colibri.
- Guillén, Claudio (1971). "Second Thoughts on Literary Periods". *Literature as Systems: Essays toward the Theory of Literary History*. Princeton: Princeton University Press. 420-469.
- (1978). "Cambio Literario y Multiple Duración". In *Homenaje a Julio Caro Baroja*, ed. Antonio Carreira *et al.* Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas. 533-549.
- Guimarães, Fernando, [sel.,] trad. e pref. (2010). *Byron, Shelley, Keats: Poesia Romântica Inglesa*. 3.^a ed., Lisboa: Relógio D'Água.
- Guisado, Alfredo — v. Meneses, Pedro de
- Günther, Timo (2010). "Apollo": 54-55; "Dionysus": 272-273, trad. Patrick Baker. In CT.
- Gusmão, Manuel (2005). "Verosimilhança". In *Biblos* 5: 712-718.
- Güthenke, Constanze (2010). "Romanticism". In CT: 835-839.
- Hagelberg, Leonie (2009). "Sappho". In BNP-DGLAT: 565-567.
- Halliwell, Stephen (1997). "Aristotle's Poetics". In *The Cambridge History of Literary Criticism*. Vol. I: *Classical Criticism*, ed. George A. Kennedy. Cambridge: Cambridge University Press. 149-183.
- Hamilton, John T. (2010). "Pindar". In CT: 729-730.
- Harrison, Stephen (2007). "The Reception of Horace in the Nineteenth and Twentieth Centuries". In *The Cambridge Companion to Horace*, ed. Stephen Harrison. Cambridge: Cambridge University Press. 334-346.
- Harst, Joachim e Tobias Schmid (2010). "Pandora". In BNP-RMM: 500-505.
- Haskell, Yasmin (2010). "Lucretius". In CT: 546-547.
- Havsrath, August, ed. (1959). *Corpus Fabularum Aesopicarum*. Vol. I: *Fabulae Aesopicae soluta oratione conscriptae*. Lipsia: Teubner.
- Henriques, Francisco da Fonseca (1726). *Aquilégio Medicinal, em que se dá notícia das águas de Caldas, de Fontes, Rios, Poços, Lagoas, e Cisternas, do Reino de Portugal e dos Algarves, que ou pelas virtudes medicinais, que têm, ou por outra alguma singularidade, são dignas de particular memória*. Lisboa: Of. Música.
- Herculano, Alexandre (1839). "Historiadores Portugueses. I: Fernão Lopes". *O Panorama*, 112: 196-197. [Texto não assinado.]

- (1841). “Tradução das Metamorfoses pelo Sr. Castilho”. *O Panorama*, 207: 127-128. [Texto não assinado.]
- [1969]. *O Pároco de Aldeia. O Galego: Vida, Ditos e Feitos de Lázaro Tomé*, pref. e rev. Vitorino Nemésio, verificação do texto e notas Maria Petronila Limeira. Venda Nova: Bertrand.
- (1982-1986). *Opúsculos*, org., introd., notas Jorge Custódio e José Manuel Garcia. Vol. I (1982), III (1984), V (1986), Lisboa: Presença.
- (2001). *Eurico o Presbítero*, introd. Carlos Reis. 7.^a ed., Lisboa: Ulisseia.
- Herescu, N. I. (1948). *Catulo: O Primeiro Romântico*. Coimbra: Coimbra Editora.
- Hesiod (1997). *Theogony*, ed. e coment. M. L. West. Oxford: Clarendon Press.
- Hesíodo (2005). *Teogonia. Trabalhos e Dias*, trad. Ana Elias Pinheiro e José Ribeiro Ferreira; pref. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: IN-CM.
- Hess, Rainer (1999). *Os Inícios da Lírica Moderna em Portugal (1865-1890)*, trad. Maria António Hörster e Renato Correia. Lisboa: IN-CM.
- Hightet, Gilbert (1957). *The Classical Tradition: Greek and Roman Influences on Western Literature*. Nova Iorque: Oxford University Press.
- Hine, Harry (2010). “Volcanoes”. In CT: 971.
- Hinz, Berthold (2010). “Sirens”. In BNP-RMM: 598-604.
- Hollis, Adrian (2006). “Propertius and Hellenistic Poetry”. *Brill’s Companion to Propertius*, ed. Hans-Christian Günther. Leiden: Brill. 97-125.
- Holub, Robert (2005). “Reception Theory: School of Constance”. In *The Cambridge History of Literary Criticism*. Vol. 8: *From Formalism to Poststructuralism*, ed. Raman Selden. Cambridge: Cambridge University Press.
- Homero (2003). *Odisseia*, trad. Frederico Lourenço. Lisboa: Cotovia.
- (2005). *Iliada*, trad. Frederico Lourenço. Lisboa: Cotovia.
- Homerus (1917). *Opera*, ed. Thomas W. Allen. 2.^a ed., Oxford: Clarendon Press.
- Hopkinson, Neil (2002). *A Hellenistic Anthology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Horácio Flaco, Q. (1778). *Arte Poética*, trad. Cândido Lusitano. 2.^a ed., Lisboa: Of. Rollandiana.
- Horace (2002a). *Epistles: Book I*, ed. Roland Mayer. Cambridge: Cambridge University Press.
- (2002b). *Epistles: Book II and Epistle to the Pisones (‘Ars Poetica’)*, ed. Niall Rudd. Cambridge: Cambridge University Press.
- Horácio (2008). *Odes*, trad. Pedro Braga Falcão. Lisboa: Cotovia.
- (2012). *Arte Poética: Sátira, I, 4; Epístolas II, 1, a Augusto; II, 2, a Floro; Epístola aos Pisões, ou Arte Poética*, introd., trad. e coment. R. M. Rosado Fernandes. 4.^a ed., Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Horstmann, Henning (2009). “Tibullus, Albius”. In BNP-DGLAT: 649-651.
- Hull, Elizabeth M. (2010). “Hero and Leander”. In CT: 433-434.
- Huss, Bernhard (2010). “Orpheus”. In BNP-RMM: 478-494.

- Ihm, Sibylle (2009). “Aesop”: 20-22; “Phaedrus, Gaius Iulius”: 477-479. In BNP-DGLAT.
- Innes, Doreen C. (1997). “Augustan Critics”. In *The Cambridge History of Literary Criticism*. Vol. I: *Classical Criticism*, ed. George A. Kennedy. Cambridge: Cambridge University Press. 245-273.
- (2006). “Longinus: Structure and Unity”. In *Oxford Readings in Ancient Literary Criticism*, ed. Andrew Laird. Oxford: Oxford University Press. 300-312.
- Isbell, John (2004). “Romantic Disavowals of Romanticism. 1800-1830”. In *Nonfictional Romantic Prose: Expanding Borders*, ed. Steven P. Sondrup, Virgil Nemoianu, Gerald Gillespie. Amsterdão: John Benjamins Publishing. 37-56.
- Iser, Wolfgang (1975). *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- (1978). *The Act of Reading: a Theory of Aesthetic Response*. Londres: Routledge & Kegan Paul.
- Iuuenalis, D. Iunius (1997). *Saturae Sedecim*, ed. Jacob Willis. Estugarda: Teubner.
- Jabouille, Victor (1994). *Iniciação à Ciência dos Mitos*. 2.^a ed., Lisboa: Inquérito.
- (1997). “Cultura Clássica (Leituras e Contactos)”: 111-117; “Traduções da Antiguidade Clássica”: 550-553. In DRLP.
- (1999). “O Ensino das Línguas Clássicas em Portugal: da Reforma Pombalina ao Curso Superior de Letras”. In *Raízes Greco-Latinas da Cultura Portuguesa: Actas do I Congresso da APEC*. Coimbra: APEC. 431-448.
- Jahn, Stefanie (2009). “Seneca, Lucius Annaeus (Seneca the Younger)”. In BNP-DGLAT: 569-576.
- Jal, Paul, ed. e trad. (1984). *Abrégés des livres de l’histoire romaine de Tite-Live*. 2 vols., Paris: Les Belles Lettres.
- Jauss, Hans Robert (1978). *Pour une esthétique de la réception*, trad. Claude Maillard. Paris: Gallimard.
- (1993). *A Literatura como Provocação (História da Literatura como Provocação Literária)*, pref. e trad. Teresa Cruz. S/l: Vega.
- Jenkyns, Richard (1980). *The Victorian and Ancient Greece*. Oxford: Basil Blackwell.
- Joannes Saresberiensis Episcopus Carnotensis (1909). *Policrati siue De Nugis Curialium et Vestigiis Philosophorum Libri VIII*, ed. Clemens C. I. Webb. Oxford: Clarendon Press.
- Johns, Christopher M. S. (2010). “David, Jacques-Louis”. In CT: 252-253.
- Johnson, Marguerite (2007). “Debts to Sappho”. *Sappho*. Londres: Bristol Classical Press. 122-142.
- Kaminski, Nicola *et al.* (2009). “Romanticism”. BNP-CT: 1127-1144.
- Keyser, Ignace De (2010). “Musical Instruments”. In CT: 611-612.
- Knox, Dilwyn (2010). “Immortality of the Soul”. In CT: 475-481.
- Knox, Peter E. (2000). “Introduction”. In Ovid 2000: 1-37.
- Krier, Theresa (2010). “Hesiod”: 435-436; “Tantalus”: 924. In CT.
- Kuhn-Chen, Barbara (2009). “Plutarchus of Chaeronea (Plutarch)”. In BNP-DGLAT: 514-518.

- (2014). “Schoppe, Kaspar”. In BNP-HCS: 574-575
- Kukkonen, Taneli (2010). “Aristotle and Aristotelianism”. In CT: 70-77.
- La Fontaine, Jean de (1966). *Fables*, introd. Antoine Adam. Paris: Flammarion.
- Lamartine, Alphonse de (1881-1882). *Correspondance*, ed. V. de Lamartine. 2.^a ed. 4 vols., Paris: Hachette.
- Lamberton, Robert (2010). “Homer”: 449-452; “Plutarch”: 747-750. In CT.
- Landfester, Manfred (2009). “Aeschylus of Athens: 14-20; “Anacreontea”: 40-41; “Apollonius Rhodius (Apollonius of Rhodes)”: 54-55; “Aristoteles (Aristotle)”: 74-81; “Callimachus of Cyrene”: 138-140; “Aulus Gellius”: 281-283; “Hesiodus”: 301-305; “Longinus / Pseudo-Longinus / Auctor Perì hýpsous”: 387-388; “Lucanus, Marcus Annaeus”: 390-393; “Ovidius Naso, Publius (Ovid)”: 446-453; “Plato”: 492-496. In BNP-DGLAT.
- Lather, Ralph (2014). “Madvig, Johan Nicolai”. In BNP-HCS: 386.
- Laureys, Marc (2014). “Cleynaerts, Nicolaes (Clenardus, Nicolaus)”. In BNP-HCS: 118.
- Lausberg, Heinrich (2004). *Elementos de Retórica Literária*, trad., pref. e aditamentos R. M. Rosado Fernandes. 5.^a ed., Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Leach, Eleanor Winsor (2010). “Pompeii”. In CT: 763-764.
- Leal Júnior, José da Silva Mendes (1843). “Sobre o Romance”. *Revista Universal Lisbonense*, 31: 385-87.
- (1855). “O Braço de Nero (Estudo Trágico)”. *Revista Peninsular*, 1.8 e 1.9: 335-353 e 382-394.
- (1858). *Cânticos*. Lisboa: Tip. do Panorama.
- (1862). “Nota Primeira: Título do Poema — Fastos”. In Ovídio 1862: 177-200.
- (2007). “Os Dous Renegados: Drama em 5 Actos” (1.^a ed. 1839). In *Teatro Romântico Português: o Drama Histórico*, pref., selec. e notas Luiz Francisco Rebello. Lisboa: IN-CM. 227-330.
- Leal, [José Maria] Silva (1845). “Frei Luís de Sousa”. *Revista Académica*, 12: 189-192.
- Leite, Sílvia (2009). “Chafariz D’El Rei, Incluindo as Estruturas Hidráulicas Conexas (Reservatório, Cisterna e Mina de Água)”. *Pesquisa de Património*. Instituto de Gestão do Património Arquitectónico e Arqueológico. Disponível em <http://www.igespar.pt/pt/patrimonio/pesquisa/geral/patrimoniomovel/detail/13047479/>, acedido a 9 de Julho de 2014.
- Lelièvre, F. J. (1973-1974). “Callimachus and the Big Book”. *Euphrosyne*, 6: 121-123.
- Lemos, Fernando José Patrício de (1998). *A Reforma Pombalina da Escola Secundária e o Ensino do Latim. Política Educativa, Enquadramento Curricular, Métodos, Agentes e Instrumentos de Ensino*. 2 vols., Dissertação de Doutoramento: Universidade de Lisboa.
- Lemos, João de (1858). *Cancioneiro*. Vol. I: *Flores e Amores*. Lisboa: Francisco Palha.
- (1859). *Cancioneiro*. Vol. II: *Religião e Pátria*. Lisboa: Tip. J. G. de Sousa Neves.
- (1867). *Cancioneiro*. Vol. III: *Impressões e Recordações*. Lisboa: Francisco Palha.

- Lesbroussart, Philippe (1851). “O Sonho do Tirano”, trad. Bernardo Xavier Rodrigues de Magalhães. *Miscelânea Poética*, 22: 172-173.
- Leuker, Tobias (2010). “Centaurus”. In BNP-RMM: 178-180.
- Lima, Pedro de (1867). *Ocasos*. Porto: Tip. Lusitana.
- Lipking, Lawrence (2010). “Ancients and Moderns”. In CT: 44-46.
- Liuius, Titus (1974). *Ab Vrbe Condita*, ed. Robert Maxwell Ogilvie. Tomo I, Livros I-V. Oxford: Clarendon Press.
- Lívio, Tito (1999). *História de Roma. Ab Vrbe Condita, Livro I*, trad. Paulo Farmhouse Alberto. 2.^a ed., Lisboa: Inquérito.
- Lobel, Edgar e Denys Page, eds. (1968). *Poetarum Lesbiorum Fragmenta*. Oxford: Clarendon Press.
- Lobo, Sandra (2002). “Aguiar, Manuel Caetano Pimenta de (1765-1832)”. *Dicionário do Vintismo e do Primeiro Cartismo (1821-1823 e 1826-1828)*. Vol. I, dir. Zília Osório de Castro, coord. Isabel Cluny e Sara Marques Pereira. Lisboa: Assembleia da República, Afrontamento. 43-56.
- Lohr, Charles (2009). “Aristotle, commentators on”. In BNP-DGLAT: 81-84.
- Longino, Dionísio (1984). *Tratado do Sublime*, trad. Custódio José de Oliveira; introd., actualização do texto Maria Leonor Carvalhão Buescu. Lisboa: IN-CM (publ. original 1771).
- Longinus (1970). *On the Sublime*, ed., introd. e coment. D. A. Russell. Oxford: Clarendon Press.
- Lopes, Óscar (1997). “Lirismo”. DRLP: 268-288.
- Lopes, Silvina Rodrigues (1997). “Género Literário”. In *Biblos* 2: 810-814.
- Lourenço, Frederico (2003). “Prefácio”. In *Homero* 2003: 7-9.
- (2004). *Grécia Revisitada: Ensaio sobre Cultura Grega*. Lisboa: Cotovia.
- Lourenço, Frederico, org., trad. e notas (2006). *Poesia Grega de Álcman a Teócrito*. Lisboa: Cotovia.
- Lovejoy, Arthur O. (1941). “The Meaning of Romanticism for the History of Ideas”. *Journal of the History of Ideas*, 2: 257-278.
- (1948). “On the Discrimination of Romanticism”. *Essays in the History of Ideas*. Baltimore: Johns Hopkins University Press. 228-253.
- Loyen, Ulrich van e Gerhard Regn (2010). “Dionysus”. In BNP-RMM: 236-253.
- Loyen, Ulrich van e Silke Walther (2010). “Apollo”. In BNP-RMM: 105-121.
- Luciano (1989). *Diálogos dos Mortos*, introd., trad. e notas Américo da Costa Ramalho. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica — Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos.
- Lucianus (1987). *Opera*, ed. M. D. Macleod. Tomo IV, Oxford: Clarendon Press.
- Lucretius (1959). *De Rerum Natura Libri Sex*, ed. Cyril Bailey. 2.^a ed., Oxford: Clarendon Press.
- (1972). *De Rerum Natura Libri Sex*, ed., trad. e coment. Cyril Bailey. Vol. II, Oxford: Clarendon Press.
- Macedo, Jorge Borges de (1986). “Camões em Portugal no Século XIX”. *Revista da Universidade de Coimbra*, 33. 139-180.
- Macedo, José Agostinho de (1815). *Cartas Filosóficas a Ático*. Lisboa: Impr. Régia.

- (1830). “Advertência”. *Viagem Estática ao Templo da Sabedoria: Poema em Quatro Cantos*. Lisboa: Impr. Régia. 3-14.
- (1901). “Traduções de Tácito”. *Obras Inéditas de José Agostinho de Macedo: Censuras a Diversas Obras (1824-1829). Composições Líricas, Didáticas e Dramáticas*. Com um breve estudo sobre a História da Censura Oficial por Teófilo Braga. Lisboa: Tip. da Academia Real das Ciências. 100-102.
- MacFarland, Thomas (1987). *Romantic Cruxes: The English Essayists and the Spirit of the Age*. Oxford: Clarendon Press.
- Machado, Álvaro Manuel (1982). “Prefácio”. In *Poesia Romântica Portuguesa*, antologia, org. e pref. Álvaro Manuel Machado. Lisboa: IN-CM. 9-25.
- (1984). *O “Francesismo” na Literatura Portuguesa*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- (1986). *Les romantismes au Portugal: modèles étrangers et orientations nationales*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais.
- (1996). “Romantismo”. DLP: 551-554.
- (1997). “Romantismo Francês (Leituras e Contactos)”: 505-508; “Traduções de França”: 555-556. In DRLP.
- (1999). “Estudo Introdutório”. In *O Trovador. O Novo Trovador. Edição segundo as primeiras edições (1848/1856)*. Lisboa: IN-CM. 7-27.
- Machado, Ana Maria (2005). “Solau”. In *Biblos* 5: 148-149.
- Magalhães, Gabriel Augusto Coelho (2009). *Garrett e Rivas: O Romantismo em Espanha e Portugal*. 2 Vols., Lisboa: IN-CM.
- Magalhães, Justino (2010). *Da Cadeira ao Banco: Escola e Modernização (séculos XVIII-XX)*. Lisboa: Educa.
- Malatrait, Solveig Kristina (2010). “Jason and the Argonauts”. In BNP-RMM: 365-373.
- Malitz, Jürgen (2010). “Nero”, trad. Patrick Baker. In CT: 636-638.
- Marchand, Suzann (2010). “Professionalization of Classics”. In CT: 779-782.
- Marques, J. J. Dias (2001). “Sarmiento (Inácio Pizarro de Morais)”. In *Biblos* 4: 1154-1156.
- Martin, Christopher (2010). “Lyric Poetry”. In CT: 547-550.
- Martins, Albano (1986). *O Essencial de Alceu e Safo*. Lisboa: IN-CM.
- Martins, Heitor (1997). “Algemada Natureza: Maria Browne e o *Malaise* Ultra-Romântico”. *Santa Barbara Portuguese Studies*, 4: 32-44.
- Martins, José Cândido de Oliveira (1999). *Para uma Leitura da Poesia de Bocage*. Lisboa: Presença.
- (2009). “Recepção do Mito de Leandro e Hero na Poesia Portuguesa: do Renascimento à Arcádia Neoclássica”. *Revista Portuguesa de Humanidades*, 13.2: 103-138.

- (2012). “Recepção do Mito de Leandro e Hero: da Sensibilidade Pré-Romântica ao Pós-Romantismo”. In *Mitos e Heróis: A Expressão do Imaginário*, org. Ana Paula Pinto *et al.* Braga: Aletheia. 479-502.
- Martins, Mário (1975). “Os Antecedentes Literários do Rouxinol de Bernardim Ribeiro”. *Colóquio/Letras*, 27: 20-31.
- Martins, Oliveira (1987). *História da República Romana*. 7.^a ed., 2 Vols., Lisboa: Guimarães Editores (1.^a ed. 1884).
- (2004). *História de Portugal*, rev. e notas J. Franco Machado, nota inicial Guilherme d’Oliveira Martins. Lisboa: Guimarães Editores (1.^a ed. 1879).
- Martins, Serafina (2003). “Viagens e Paixão Funesta no Romanesco Camiliano”. In *Camilo: Leituras Críticas*. Porto: Caixotim. 199-212.
- Mateus, Maria Helena Mira (2003). “O Tempo e o Espaço da Língua Portuguesa”: 23-29. “Fonologia”: 987-1033. In *Gramática da Língua Portuguesa*. 5.^a ed., Lisboa: Caminho.
- Matos, Maria Vitalina Leal de (2001). *Introdução aos Estudos Literários*. Lisboa: Verbo.
- McGann, Jerome (1985). “Rome and Its Romantic Significance”. *The Beauty of Inflections: Literary Investigations in Historical Method and Theory*. Nova Iorque: Oxford University Press.
- Mendes, Margarida Vieira (1997). “Questão Coimbrã”. In DRLP. 453-459.
- Mendonça, A. P. Lopes de (1852a). “As Três Deusas. Charada em Prosa”. *A Semana*, 2.2: 21-22.
- (1852b). “Mário nas Ruínas de Cartago (Fragmento de um Livro Inédito)”. *A Semana*, 2.3: 29-30.
- (1855). *Memórias de Literatura Contemporânea*. Lisboa: Tip. do Panorama.
- (1860). *Cenas e Fantasias de Nossos Tempos*. Lisboa: Liv. A. M. Pereira.
- (1982). *Memórias de um Doido*, ed. crítica, comparativa das 1.^a e 2.^a edições (1849 e 1859), estudo e notas José-Augusto França. Lisboa: IN-CM.
- Meneses, Pedro de (1917). *Mais Alto: Poemas*. Lisboa: Liv. Brasileira Monteiro.
- Mesquita, Pedro Teixeira (2002). “A Instrução Pública e Privada”. In *Nova História de Portugal*, vol. IX: *Portugal e a Instauração do Liberalismo*, coord. A. H. de Oliveira Marques. Lisboa: Presença. 350-409.
- Midosi Júnior, Paulo [1848]. “D. Sancho II”. *Revista Académica*, 24 (s/d) e 25 (s/d): 382-387.
- Miller, N. P., ed. (2001). *Tacitus. Annals XV*. Londres: Bristol Classical Press.
- Monford, Mark (2010). “Seneca the Younger”. In CT: 873-877.
- Mónica, Maria Filomena (2007). *D. Pedro V*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Moniz, Nuno Álvares Pereira Pato (1840). “Ode. Aos Líricos Portugueses”. *O Ramalhete: Jornal de Instrução e Recreio*, 106: 47-48.
- Montanari, Tomaso (2010). “Ut Pictura Poesis”, trad. Patrick Baker. In CT: 958-959.
- Monteiro, Ofélia Paiva (1971). *A Formação de Almeida Garrett: Experiência e Criação*. 2 vols., Coimbra: Centro de Estudos Românicos.

- (1985). “Le rôle de Victor Hugo dans la maturation du Romantisme portugais”. *Arquivos do Centro Cultural Português*, 21: 121-174.
- (1986a). “Camões no Romantismo”. *Revista da Universidade de Coimbra*, 33: 119-137.
- (1986b). “Nos Cem Anos da Morte de Victor Hugo”. *Colóquio/Letras*, 89: 12-20.
- (1987). “Aspectos da Recepção de Victor Hugo no Romantismo Português: o Caso de Garrett”. *Vítor Hugo e Portugal*. Porto: s/n. 29-49.
- (1997a). “Camões (na Literatura Romântica Portuguesa)”: 72-76; “Garrett, (João Baptista da Silva Leitão de) Almeida”: 203-210; “Narrativa Intimista e Confessional”: 362-365. In DRLP.
- (1997b). “Dona Branca”: 187-190; “Elísio (Filinto)”: 249-254; “Flores sem Fruto”: 622-625; “Folhas Caídas”: 636-639; “Frei Luís de Sousa”: 689-694; “Garrett (Almeida)”: 779-798; “Harpa (A) do Crente”: 963-967; “Herculano (Alexandre)”: 979-998. In *Biblos 2*.
- (1999). “Lírica de João Mínimo”. In *Biblos 3*: 73-76.
- (2001). “Pré-Romantismo”: 420-427; “Romantismo. I — Em Portugal”: 964-980, 985-986; “Saraiva (Cardeal Frei Francisco de S. Luís)”: 1143-1146. In *Biblos 4*.
- (2003). “A Palavra ‘Romantismo’: um Pouco de História”: 9-15; “O Período Literário Romântico: Unidade e Diversidade”: 17-43; “Considerações Contextuais”: 61-68; “Almeida Garrett”: 69-90. In *História da Literatura Portuguesa*, vol. IV: *O Romantismo*. Lisboa: Alfa.
- (2005). “Alexandre da Sagrada Família (D.)”: 963-965; “Toucador (O)”: 486-489; “Viagens na Minha Terra”: 790-797. In *Biblos 5*.
- (2011). “Camões e o Romantismo Português”. In *Dicionário de Luís de Camões*, coord. Vítor Aguiar e Silva. Alfragide: Caminho. 167-172.
- Mora, Édith (1966). *Sappho: histoire d'un poète et traduction intégrale de l'oeuvre*. Paris: Flammarion.
- Morão, Paula (1997). “Memorialismo”. In DRLP: 315-319.
- (2001). *Salomé e Outros Mitos: o Feminino Perverso em Poetas Portugueses Entre o Fim-de-Século e Orpheu. Ensaio e Antologia*. Lisboa: Cosmos.
- (2012). “‘Quem é este novo e esdrúxulo poeta, este sr. João Mínimo?’ — Notas Sobre o Jovem Garrett”. In *A Literatura Clássica ou os Clássicos na Literatura: Uma (Re)visão da Literatura Portuguesa das Origens à Contemporaneidade*, coord. Cristina Pimentel e Paula Morão. Lisboa: Campo da Comunicação. 105-116.
- Morna, Fátima Freitas (1987). *Alguns Aspectos da Poesia de O Trovador*. Estudo para Doutoramento: Universidade de Lisboa.
- (1997). “Braga (Júnior), Alexandre (José da Silva)”: 52-54; “Lemos (de Seixas Castelo Branco), João de”: 260-263; “(O) Novo Trovador”: 378-379; “Palmeirim, Luís Augusto (Xavier)”: 399-403; “Passos, (António Augusto) Soares de”: 408-412; “Polémicas estéticas”: 431-434; “(O) Trovador”: 559-561. In DRLP.
- (1999). “Novo (O) Trovador”. In *Biblos 3*: 1209-1212.

- (2001). “Quental (Antero de)”. In *Biblos* 4: 528-541.
- (2005). “Trovador (O)”. In *Biblos* 5: 535-540.
- Morrison, Andrew (2011). “Callimachus’ Muses”. In *Brill’s Companion to Callimachus*, ed. Benjamin Acosta-Hughes, Luigi Lehnus e Susan Stephens. Leiden: Brill. 329-348.
- Morse, Peckham (1951). “Toward a Theory of Romanticism”. *Publications of the Modern Language Association*, 66: 5-23.
- (1962). “Toward a Theory of Romanticism: II. Reconsiderations”. *Studies in Romanticism*, 1: 1-8.
- Most, Glenn W. (2010). “Fragments”: 371-377; “Horace”: 454-460; “Virgil”: 965-969. In CT.
- Mota, I. F. Silveira da (1864). “Bibliografia: Tradução dos *Fastos* de Ovídio, por A. F. de Castilho”. *Revista Contemporânea de Portugal e Brasil*, vol. IV: 236-242.
- Moura, José Vicente Gomes de (1823). *Notícia Sucinta dos Monumentos da Língua Latina*. Coimbra: Real Impr. da Universidade.
- Mourão-Ferreira, David (1992). “Ao Encontro de Castilho (1975)”. *Tópicos Recuperados: Sobre a Crítica e Outros Ensaios*. Lisboa: Caminho. 93-107.
- Mulsow, Martin (2010). “Atheism”. In CT: 96-97.
- Murray, Alexander (2010). “Suicide”. In CT: 913-915.
- Murray, Christopher John, ed. (2003). *Encyclopedia of the Romantic Era, 1760-1850*. Londres: Routledge.
- Murray, Penelope, ed. (2004). *Plato on Poetry. Ion; Republic: 376e-398b9; Republic 595-608b10*. Cambridge: Cambridge University Press.
- (2006). “Poetic Inspiration in Early Greece”. In *Oxford Readings in Ancient Literary Criticism*, ed. Andrew Laird. Oxford: Oxford University Press. 37-61.
- (2010). “Genius”: 387-388; “Muses”: 603-604. In CT.
- Nagy, Gregory (1997). “Early Greek Views of Poets and Poetry”. In *The Cambridge History of Literary Criticism*. Vol. I: *Classical Criticism*, ed. George A. Kennedy. Cambridge: Cambridge University Press. 1-77.
- (2010). *Pindar’s Homer: the Lyric Possession of an Epic Past*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Nails, Debra (2006). “The Trial and Death of Socrates”. In *A Companion to Socrates*, ed. Sara Ahbel-Rappe e Rachana Kamtekar. Malden, Mass.: Blackwell. 5-20.
- Nascimento, Aires A. (2006). “A Construção do Feminino: Olhares Cruzados (Com Leitura de Novo Poema de Safo)”. *Euphrosyne*, 34: 9-17.
- (2010). “‘Nostra Studia, Sapientiae Via’: a Voz Fundadora do Rei D. Pedro V no 150.º Aniversário da Fundação do Curso Superior de Letras de Lisboa”. *Euphrosyne*, 38: 401-437.
- (2011). “António José Viale: a Voz dos Textos da Antiguidade Clássica no Curso Superior de Letras, em Lisboa”. *Euphrosyne*, 39: 411-420.

- Nemésio, Vitorino (1942). “A Segunda Geração Romântica”. In *História da Literatura Portuguesa Ilustrada dos Séculos XIX e XX*, dir. Albino Forjaz de Sampaio. Lisboa: Bertrand. 115-127.
- (2000). “Maria Browne”. *Ondas Médias: Biografia e Literatura*. 2.^a ed., Lisboa: IN-CM. 191-196.
- (2008). *Relações Francesas do Romantismo Português e Outros Estudos*. Lisboa: IN-CM.
- Nobre, Ricardo (2010). “Garrett e a Tradição Clássica: de Safo a Horácio”. In *Géneros Literários: Continuidades e Rupturas da Antiguidade aos Nossos Dias*, coord. Vanda Anastácio e Inês de Ornellas e Castro. Lisboa: Centro de Estudos Clássicos. 125-143.
- (2011a). “Martírio e Expição na Novela Passional Camiliana”. In *Estética das Emoções*, org. Fernanda Gil Costa e Igor Furão. Lisboa: Centro de Estudos Comparatistas. 163-176.
- (2011b). “Escrever para a Imortalidade: *Praecipuum Munus Annalium*”. In *Memória e Sabedoria*, coord. José Pedro Serra *et al.* Lisboa: Centro de Estudos Clássicos, Centro de Estudos Comparatistas, Húmus. 253-268.
- (2011c). “Leitura [do conto “Uma Praga Rogada nas Escadas da Força”]”. In *Conto Português (Séculos XIX-XXI): Antologia Crítica*, coord. Maria Isabel Rocheta e Serafina Martins. Vol. 3, Porto: Caixotim. 35-44.
- (2012a). “‘Já Safo não seria’: figuração romântica de Safo em *Virações da Madrugada*, de Maria Browne”. In *A Literatura Clássica ou os Clássicos na Literatura: Uma (Re)visão da Literatura Portuguesa das Origens à Contemporaneidade*, coord. Cristina Pimentel e Paula Morão. Lisboa: Campo da Comunicação. 143-156.
- (2012b). “Camões e os Trovadores Românticos”. In *Camões e os Contemporâneos*, org. Maria do Céu Fraga *et al.* Braga: Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, Univ. dos Açores, Univ. Católica Portuguesa. 733-744.
- (2012c). “Cleópatra: Poder e Amor no Romantismo Português”. In *Narrativas do Poder Feminino*, org. Maria José Ferreira Lopes *et al.* Braga: Publicações da Faculdade de Filosofia Universidade Católica Portuguesa. 457-466.
- Novais, Isabel Cadete (2006). “Os Primeiros Arroubos de Exaltação Patriótica e Liberal do Académico Garrett”. *Discursos. Série: Estudos Portugueses e Comparados*. 77-103.
- Nunberg, Geoffrey, Ted Briscoe e Rodney Huddleston (2002). “Punctuation”. In Huddleston, Rodney e Geoffrey K. Pullum (2002). *The Cambridge Grammar of the English Language*. Cambridge: Cambridge University Press. 1723-1764.
- O’Neill, Henrique (1857). “Exames de Grego em Coimbra”. *O Instituto: Jornal Científico e Literário*, 5.13: 149-151.
- Ogilvie, R. M. (1965). *A Commentary on Livy: Books 1-5*. Oxford: Clarendon Press.
- Oliveira, Fátima (2003). “Tempo e aspecto”. In *Gramática da Língua Portuguesa*. 5.^a ed., Lisboa: Caminho. 127-178.

- (2013). “Tempo Verbal”. In *Gramática do Português*, org. Eduardo Buzaglo Paiva Raposo *et al.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 507-553.
- Ott, Jessica (2009). “Horatius Fraccus, Quintus (Horace)”. In BNP-DGLAT: 333-340.
- Outeirinho, Maria de Fátima (1992). *Lamartine em Portugal: Alguns Aspectos da Sua Recepção (1840-1890)*. Porto: Instituto de Estudos Franceses da Universidade do Porto.
- Ovid (2000). *Heroides: Select Epistles*, ed. Peter Knox. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ovídio (2007). *Metamorfoses*, trad. Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Cotovia.
- Ovídio Nasão, Públio (1841). *As Metamorfoses de... Poema em Quinze Livros*, trad. António Feliciano de Castilho. Tomo I, Lisboa: Impr. Nacional.
- (1862). *Os Fastos*, trad. António Feliciano de Castilho. 3 tomos, Lisboa: Impr. da Academia Real das Ciências.
- Ovidius Naso, P. (1988). *Fastorum Libri Sex*, ed. E. H. Alton, D. E. W. Wormell, E. Courtney. Lúpsia: Teubner.
- (2004). *Metamorphoses*, ed. R. J. Tarrant. Oxford: Clarendon Press.
- Pade, Marianne (2007). *The Reception of Plutarch's Lives in Fifteenth-Century Italy*. Vol. 1, Copenhaga: Museum Tusculanum Press.
- Page, D. L., ed. (1973). *Lyrice Graeca Selecta*. Oxford: Clarendon Press.
- Pais, Carlos Castilho (2013). “António Feliciano de Castilho, tradutor do *Fausto*”. Disponível em <https://repositorioaberto.uab.pt/bitstream/10400.2/2588/1/António%20Feliciano%20de%20Castilho,%20tradutor%20do%20FAUSTO.pdf>, acedido a 9 de Julho de 2014.
- Pais, Carlos Castilho [org.] (2000). *António Feliciano de Castilho, o Tradutor e a Teoria da Tradução*. Coimbra: Quarteto.
- Palmeirim, Luís Augusto (1860). “João d’Andrade Corvo”. *Revista Contemporânea de Portugal e Brasil*, vol. II: 243-254.
- (1864). *Poesias*. 4.^a ed. Lisboa: Tip. Panorama
- Parker, Harold T. (1937). *The Cult of Antiquity and the French Revolutionaries: a Study in the Development of the Revolutionary Spirit*. Chicago: University of Chicago Press.
- Passos, Soares de (1858). *Poesias*. 2.^a ed., Porto: Cruz Coutinho (1.^a ed. 1856).
- Pausanias (1961). *Description of Greece*, trad. W. H. S. Jones. Vol. IV, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Pausch, Dennis (2009). “Livius, Titus (Livy)”: 383-386; “Suetonius Tranquillus, Gaius”: 599-602; “Tacitus, (Publius?) Cornelius”: 604-608; “Valerius Maximus”: 658-660. In BNP-DGLAT.
- Pereira, Belmiro Fernandes (2008). “Antigos e Modernos: o Humanismo Norte-Europeu nas Retóricas Peninsulares do Séc. XVI”. *Península: Revista de Estudos Ibéricos*, 5: 93-101.
- Pereira, José Carlos Seabra (1995). *História Crítica da Literatura Portuguesa*. Vol. VII: *Do Fim-de-Século ao Modernismo*. Lisboa: Verbo.
- Pereira, José Esteves (1997). “Liberalismo (e Romantismo)”. In DRLP: 264-267.

- Pereira, Maria da Conceição Meireles (1999). “Portugal no Tempo do Romantismo”. In *As Belas-Artes do Romantismo em Portugal*. S/l.: Instituto Português dos Museus. 10-18.
- Pereira, Maria Helena da Rocha (1972). “Relendo o Poeta Elpino Duriense”. *Temas Clássicos na Poesia Portuguesa*. Lisboa: Verbo. 173-202.
- (1987). “Prefácio”. In Demóstenes 1987: 7-29.
- (1988). “A Apreciação dos Trágicos Gregos pelos Poetas e Teorizadores Portugueses do Século XVIII”. *Novos Ensaio sobre Temas Clássicos na Poesia Portuguesa*. Lisboa: IN-CM. 149-170.
- (1997). “Exemplo”. In *Biblos* 2: 435-438.
- (2003). *Portugal e a Herança Clássica e Outros Textos*. Porto: Asa.
- (2005). “Sublime”: 240-243; “Virgílio”: 896-902. In *Biblos* 5.
- (2010a). “Introdução” In Platão 2010: v-lxi.
- Pereira, Maria Helena da Rocha, org. e trad. (2009). *Hélade: Antologia da Cultura Grega*. 10.^a ed. Lisboa: Guimarães.
- (2010b). *Romana: Antologia da Cultura Latina*. 6.^a ed. Lisboa: Guimarães.
- Pereira, Virgínia Soares (2012). “O Mito de Ceres em Feliciano e Júlio de Castilho: Uma (Re)visitação pela tradução”. In *A Literatura Clássica ou os Clássicos na Literatura: Uma (Re)visão da Literatura Portuguesa das Origens à Contemporaneidade*, coord. Cristina Pimentel e Paula Morão. Lisboa: Campo da Comunicação. 133-142.
- Pereira, Paulo J. Silva (2005). “Tema”: 354-363; “Tópico”: 459-461. In *Biblos* 5.
- Peres, João Andrade (2013). “Semântica do Sintagma Nominal”. In *Gramática do Português*, org. Eduardo Buzaglo Paiva Raposo *et al.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 733-815.
- Pericão, Maria da Graça (1997). “Instituto (O)”. In *Biblos* 2: 1196-1197.
- Perry, Seamus (1999). “Romanticism: The Brief History of a Concept”. In *A Companion to Romanticism*, ed. Duncan Wu. Malden, Mass.: Blackwell. 3-11.
- Pessoa, Fernando [1993]. *Textos de Crítica e de Intervenção*. Lisboa: Ática.
- Petrônio (2005). *Satyricon*, trad. Delfim F. Leão. Lisboa: Cotovia.
- Peyre, Henri (s/d). *Introdução ao Romantismo*, trad. José Sampaio Marinho. 3.^a ed., Mem Martins: Publicações Europa-América.
- Pfeijffer, Ilja Leonard (1999). *Three Aeginetan Odes of Pindar: a Commentary on Nemean V, Nemean III & Pythian VIII*. Leiden: Brill.
- Phèdre (1969). *Fables*, ed. e trad. Alice Brenot. Paris: Les Belles Lettres.
- Pimentel, Alberto (1913). *Memórias do Tempo de Camilo*. A. A. Porto: Magalhães & Moniz.
- Pimentel, António de Serpa — v. Serpa, A. de
- Pimentel, Maria Cristina de Castro-Maia de Sousa (1999). “A *Meditatio Mortis* nas Tragédias de Séneca”. *Classica — Boletim de Pedagogia e Cultura*, 23: 27-45.

- (2001). “O Latim nas Literaturas Portuguesa e Francesa: Instrumentos, Métodos e Agentes de Ensino”. *Ágora: Estudos Clássicos em Debate*, 3: 183-245.
- (2004). “*Virtus Ipsa*: o Retrato Literário nos *Annales* de Tácito”. In *O Retrato Literário e a Biografia como Estratégia de Teorização Política*, ed. Aurelio Pérez Jiménez, José Ribeiro Ferreira e Maria do Céu Fialho. Coimbra, Málaga: Impr. da Universidade de Coimbra, Universidade de Málaga. 65-82.
- Pindarus (1958). *Carmina cum fragmentis*, ed. C. M. Bowra. 2.^a ed., Oxford: Clarendon Press.
- Pinheiro, Cristina Santos (2002). “Cleópatra e o Poder da Perversidade na *Vida de Marco António* de Plutarco”. In *Actas do Congresso Plutarco Educador da Europa*, coord. José Ribeiro Ferreira. Porto: Fundação Eng. António de Almeida. 151-162.
- (2010). *O Percurso de Dido, Rainha de Cartago, na Literatura Latina*. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos.
- Pinto Correia, João David (1997). “Oral e Tradicional (Literatura) no Romantismo”: 390-392; “Rimance”: 479-480; “Xácara”: 583. In DRLP.
- Pires, António Machado (1997). “Geração”. *Biblos* 2: 814-817.
- Pires, Maria Lucília Gonçalves (2001). “Quental (Bartolomeu do)”. In *Biblos* 4: 541-543.
- (2005). “Verney (Luís António)”. In *Biblos* 5: 709-712.
- Pires, Maria Lucília Gonçalves e José Adriano de Carvalho (2001). *História Crítica da Literatura Portuguesa*. Vol. III: *Maneirismo e Barroco*. Lisboa: Verbo.
- Platão (1973). *Górgias. O Banquete. Fedro*, pref. Manuel de Oliveira Pulquério; introd., trad. e notas Manuel de Oliveira Pulquério, Maria Teresa Schiappa de Azevedo e José Ribeiro Ferreira. Lisboa: Verbo.
- (1988). *Fédon*, introd., trad., notas Maria Teresa Schiappa de Azevedo. Coimbra: Minerva.
- (1994). *Crátilo: Diálogo sobre a Justeza dos Nomes*, trad. Dias Palmeira. 2.^a ed., Lisboa: Sá da Costa.
- (1999). *Protágoras*, trad., introd. e notas Ana da Piedade Elias Pinheiro. Lisboa: Relógio D’Água.
- (2000). *Íon*, trad. Victor Jabouille. 3.^a ed., Lisboa: Inquérito.
- (2007). *Apologia de Sócrates. Críton*, introd., trad. e notas Manuel de Oliveira Pulquério. Lisboa: Edições 70.
- (2010). *A República*, introd., trad. e notas Maria Helena da Rocha Pereira. 12.^a ed., Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Plato (1997). *Phaedrus*, trad., introd. e comentário R. Hackforth. Cambridge: Cambridge University Press.
- (2001). *Phaedo*, ed. C. J. Rowe. Cambridge: Cambridge University Press.
- (2002). *Phaedrus*, trad., introd. e notas Robin Waterfield. Oxford: Oxford University Press.
- Plutarch (1999). *Life of Antony*, ed. C. B. R. Pelling. Cambridge: Cambridge University Press.

- (2008). *Roman Lives: A Selection of Eight Lives*, trad. Robin Waterfield, ed. Philip A. Stadter. Oxford: Oxford University Press.
- Plutarchus (1973). *Vitae Paralelae*, ed. K. Ziegler. Vol. III.2, Lúpsia: Teubner.
- Plutarco (2010). *Vidas Paralelas: Demóstenes e Cícero*, trad., introd. e notas Marta Várzeas. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos.
- Poésies de Sapho suivies de Différentes Poésies dans le même genre*. Londres: s/n, 1792.
- Page, D. L., ed. (1967). *Poetae Melici Graeci*. Oxford: Clarendon Press.
- Potts, Alex (2010). “Winckelmann, Johann Joachim”. In CT: 984-987.
- Prata, Maria Adelaide Fernandes (1859). *Poesias oferecidas às Senhoras Portuenses*. Porto: Tip. Commercial.
- Praz, Mario (1951). *The Romantic Agony*, trad. Angus Davidson. 2.^a ed., Londres: Oxford University Press.
- Prieto, Maria Helena de Teves Costa Ureña (1979). “Livros Escolares de Latim e Grego adoptados pela Reforma Pombalina dos Estudos Menores”. In *Arquivos do Centro Cultural Português*, 14: 287-329.
- Prins, Yopie (1999). *Victorian Sappho*. Princeton: Princeton University Press.
- Propércio (2002). *Elegias*, trad. Aires A. Nascimento, Cristina Pimentel, Paulo F. Alberto, J. A. Segurado e Campos. Lisboa, Assis: Centro de Estudos Clássicos e Accademia Properziana del Subasio.
- Pyle, Andrew (2010). “Atoms and Atomists”. In CT: 103-105.
- Queirós, Eça de (s/d). *O Primo Basílio: Episódio Doméstico*, ed. Helena Cidade Moura. Lisboa: Livros do Brasil (1.^a ed. 1878).
- (1999). *Os Maias: Episódios da Vida Romântica*, ed. Helena Cidade Moura. Lisboa: Livros do Brasil (1.^a ed. 1888).
- (2000a). *O Crime do Padre Amaro*, ed. [crítica] Carlos Reis e Maria do Rosário Cunha Duarte. Lisboa: IN-CM (1.^a ed. em volume 1876).
- (2000b). *Notas Contemporâneas*, ed. Helena Cidade Moura. Lisboa: Livros do Brasil.
- Queirós, Eça de e Ramalho Ortigão (2004). *As Farpas: Crónica mensal da política, das letras e dos costumes*, coord. e introd. Maria Filomena Mónica. S. João do Estoril: Principia.
- Queirós, José Maria de Almeida Teixeira de (1843). “Proveito instrutivo. Os clássicos”. *O Ramalhete: Jornal de Instrução e Recreio*, 255: 10-12.
- Quintiliano, M. Fábio (1836). *Instituições Oratórias*, selec., trad. e notas Jerónimo Soares Barbosa. Paris: Liv. Portuguesa de J. P. Aillaud.
- Racine (1762). *Atália, Tragédia*, trad. Cândido Lusitano. Lisboa: Of. Patriarcal de Francisco Luís Ameno.
- Raitt, Noemia Rodrigues Correia (1983). *Garrett and the English Muse*. Londres: Tamesis Books.
- Ramalho, Américo da Costa (1982). “Um Programa de Exame de Grego da Reforma Pombalina”. *Revista de História das Ideias*, 4.2: 125-141.

- (1994). “Camilo e o Latim”. In *Congresso Internacional de Estudos Camilianos: Actas*. Coimbra: Comissão Nacional das Comemorações Camilianas. 37-48.
- (1997). “Horácio Flaco (Quinto)”. In *Biblos 2*: 1085-1089.
- (2000). “Versões Garrettianas de Safo”. *Para a História do Humanismo em Portugal*. Vol. IV, Lisboa: IN-CM. 267-276.
- Raposo, Eduardo Buzaglo Paiva (2013). “Estrutura da Frase”. In *Gramática do Português*, org. Eduardo Buzaglo Paiva Raposo *et al.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 301-398.
- Rebello, Luiz Francisco (1997). “Drama de Actualidade”: 137-138. “Drama Histórico”: 138-139. “Melodrama”: 314-315. In DRLP.
- Rebello, António Manuel Ribeiro (1997). “Emulação”: 265-269; “Imitação”: 1158-1170. In *Biblos 2*.
- Rebello, Luís de Sousa (1982). *A Tradição Clássica na Literatura Portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte.
- (1995). “Classicismo”. *Biblos 1*: 1162-1168.
- (1999). “Neoclassicismo”. *Biblos 3*: 1092-1096.
- Reid, Jane Davidson (1993). *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1990s*. 2 vols., Nova Iorque: Oxford University Press.
- Reis, Carlos (1982). *Construção da Leitura: Ensaio de Metodologia e de Crítica Literária*. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica — Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra.
- (1997a). “Fábula”. In *Biblos 2*: 461-463.
- (1997b). “Narrativa de Viagens”. In DRLP: 353-356.
- (2001a). *O Conhecimento da Literatura: Introdução aos Estudos Literários*. 2.^a ed. Coimbra: Almedina.
- (2001b). “Introdução”. In *Herculano 2001*: 7-26.
- (2006). *Introdução à Leitura d’Os Maias*. 7.^a ed., Coimbra: Almedina.
- Reis, Carlos e Maria da Natividade Pires (1999). *História Crítica da Literatura Portuguesa*. Vol. V: *O Romantismo*. 2.^a ed., Lisboa: Verbo.
- Renger, Almut-Barbara (2010). “Olympus”: 655-656; “Parnassus”: 690-691, trad. Patrick Baker. In CT.
- Renza, Louis A. (1995). “Influence”. In *Critical Terms for Literary Study*, ed. Frank Lentricchia e Thomas McLaughlin. 2.^a ed., Chicago: University of Chicago Press. 186-202.
- Resende, André de (2009). *As Antiguidades da Lusitânia*, introd., trad. e coment. R. M. Rosado Fernandes. 2.^a ed., Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Retórica a Herenio*, introd., trad. e notas Bulmaro Reyes Coria. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.
- Reynolds, Margaret, ed. (2000). *The Sappho Companion*. Londres: Chatto & Windus.
- Reynolds, Margaret (2003). *The Sappho History*. Basingstoke: Palgrave.

- Ribeiro Júnior, J. Pinto (1863). *Lágrimas e Flores*. Porto: Tip. Sebastião José Pereira (1.^a ed. 1854).
- Ribeiro, Bernardim (1984). *Menina e Moça*, apres. crítica, fixação do texto, notas e linhas de leitura Teresa Amado. Lisboa: Comunicação (1.^a ed. 1554).
- Ribeiro, José Silvestre (1867). “Algumas Considerações Acerca do Suicídio”. *Arquivo Pitoresco*, 40: 315-316, 42: 334-336.
- Ribeiro, Maria Manuela Tavares (1978-1979). “Teorias e Teses Literárias de António Pedro Lopes de Mendonça”. *Revista de História das Ideias*, 2: 249-354.
- Ribeiro, Tomás (1884). *Sons que Passam*. 4.^a ed., Porto: Ernesto Chardron (1.^a ed. 1868).
- Ridley, Ronald T. (2010). “Livy”. In CT: 536-538.
- Riedel, Volker (2014). “Lessing, Gotthold Ephraim”. In BNP-HCS: 365-366.
- Rio Novo, Isabel Cristina Folgado (1999). “Tradições Literárias na Teorização de Garrett”. In *De Garrett ao Neo-Garrettismo: Actas do Colóquio*. Maia: Câmara Municipal. 39-49.
- [2008]. *A Missão Social da Poesia: Teorizações Poéticas em Portugal e suas Orientações Francesas (1850-1890)*. Maia: ISMAI.
- Rocha, Andrée Crabbé (1954). *O Teatro de Garrett*. 2.^a ed., Coimbra: Coimbra Editora.
- Rocha, Clara (2001). “Revista. I — Em Portugal”. *Biblos* 4: 740-746 e 757-758.
- Rocheta, Maria Isabel (1987). *O Sentimento (do) Trágico na Novela Camiliana*. Tese de Doutoramento: Universidade de Lisboa.
- (1997a). “Gama (Arnaldo de Sousa Dantas da)”. In *Biblos* 2: 751-753.
- (1997b). “Narrativa Passional”. DRLP: 365-367.
- Rodrigues, A. A. Gonçalves (1985). *Victor Hugo em Portugal* [Catálogo]. Lisboa: Biblioteca Nacional.
- Rodrigues, Dalila (2011). *Obras-Primas da Arte Portuguesa: Pintura*. Lisboa: Athena.
- Rodrigues, Nuno Simões (2002). “Plutarco, Historiador dos Lágidas: o Caso de Cleópatra VII Filopator”. In *Actas do Congresso Plutarco Educador da Europa*, coord. José Ribeiro Ferreira. Porto: Fundação Eng. António de Almeida. 127-149.
- (2005). *Mitos e Lendas da Roma Antiga*. Lisboa: Livros e Livros.
- (2011). “A Da Vida Inimitável a Cleópatra de Plutarco como Metáfora Oriental”. *Calíope: Presença Clássica*, 22: 82-97.
- (2012). “A Lucrécia de Garrett”. In *A Literatura Clássica ou os Clássicos na Literatura: Uma (Re)visão da Literatura Portuguesa das Origens à Contemporaneidade*, coord. Cristina Pimentel e Paula Morão. Lisboa: Campo da Comunicação. 117-132.
- Rowe, Christopher (2006). “Socrates in Plato’s Dialogues”. In *A Companion to Socrates*, ed. Sara Ahbel-Rappe e Rachana Kamtekar. Malden, Mass.: Blackwell. 159-170.
- Russell, Donald A. (1997). “Greek criticism of the Empire”. In *The Cambridge History of Literary Criticism*. Vol. I: *Classical Criticism*, ed. George A. Kennedy. Cambridge: Cambridge University Press. 297-329.

- Russell, Donald A. (2006). “Ars Poetica”. In *Oxford Readings in Ancient Literary Criticism*, ed. Andrew Laird. Oxford: Oxford University Press. 325-345.
- Sachs, Jonathan (2010). *Romantic Antiquity: Rome in the British Imagination, 1789-1832*. Oxford: Oxford University Press.
- (2012). “Republicanism: Ancient Rome and Literary Modernity in British Romanticism”. In *Romans and Romantics*, ed. Timothy Saunders *et al.* Oxford: Oxford University Press. 23-42.
- Salgado Júnior, António (1952). “Considerações Prévias para uma Localização Histórica da Orientação Pedagógica de Verney”. In Luís António Verney, *Verdadeiro Método de Estudar*. Vol. IV, Lisboa: Sá da Costa. vii-lx.
- (1953). “O Sistema Pedagógico Proposto por Verney”. In Verney 1953: v-lxiii.
- Sampaio, Albino Forjaz de (1930). *Homens de Letras*. Lisboa: Liv. Ed. Guimarães.
- Sandy, Gerald, ed. (2002). *The Classical Heritage in France*. Leiden: Brill.
- Sanmartí Boncompte, Francisco (1951). *Tácito en España*. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Santa Clara, Francisco de Paula (1860). *Ensaio Poético-Latinos*. Coimbra: Impr. da Universidade.
- Santana, Maria Helena (2004). “Introdução”. In Garrett 2004: 13-45.
- Santos, Alfredo Ribeiro dos (2009). *História Literária do Porto através das Suas Publicações Periódicas*, pref. Fernando Guimarães. Porto: Afrontamento.
- Santos, Armando Henriques dos (2003). *Intertextualidades Horacianas em Almeida Garrett*. Dissertação de Mestrado: Universidade Católica Portuguesa.
- Santos, Maria de Lourdes Costa Lima dos (1988). *Intelectuais Portugueses na Primeira Metade de Oitocentos*. Lisboa: Presença.
- (1997). “Público-Leitor”. In DRLP: 441-445.
- Santos, Maria Paula Alves dos (1997). “Henrique O’Neill”. DRLP: 382-383.
- Saraiva, António José (1970). “Introdução”. In Garrett 1970: 5-18.
- Saraiva, António José e Óscar Lopes (1996). *História da Literatura Portuguesa*. 17.^a ed., Porto: Porto Editora.
- Sardica, José Miguel (2004). “Bettencourt, Jacinto Augusto de Sant’Ana e Vasconcelos Moniz de”. *Dicionário Biográfico Parlamentar 1834-1910*. [Vol. I] A-C, dir. Maria Filomena Mónica. Lisboa: Impr. de Ciências Sociais, Assembleia da República. 379-383.
- Schirren, Thomas (2014). “Vossius, Gerardus Johannes”. In BNP-HCS: 641-644
- Schmitt, Arbogast (2009). “Querelle des Anciens et des Modernes”. In BNP-CT IV: 873-888.
- Schneider, Lambert (2010). “Athens”, trad. Patrick Baker. In CT: 97-100.
- Schneider, Stefen (2010). “Helen”: 308-316; “Paris”: 505-510. In BNP-RMM.
- Schreiber, Fred (2010). “Estienne, Henri II (Henricus Stephanus)”. In CT: 330-331.
- Scodel, Joshua (2010). “Imitation and Mimesis”. In CT: 474-475.
- Sears, Elizabeth (2010). “Orpheus”. In CT: 664-666.

- Seixo, Maria Alzira [1986]. “A Questão dos Géneros Literários”. In Genette [1986]: 8-17.
- (2004). *O Rio com Regresso e o Diálogo no Romance: Ensaio Camilianos*. Lisboa: Presença.
- Sena, Jorge de (1982). *Estudos de Literatura Portuguesa*. Vol. I, Lisboa: Edições 70.
- (1992). *Amor e Outros Verbetes*. Lisboa: Edições 70.
- Seneca, L. Annaeus (1978-1989). *Ad Lucilium Epistulae Morales*, ed. L. D. Reynolds. Tomo I (1978), II (1989), Oxford: Clarendon Press.
- (1986). *Tragoediae*, ed. Otto Zwierlein. Oxford: Clarendon Press.
- Séneca, Lúcio Aneu (2009). *Cartas a Lucílio*, trad., pref. e notas J. A. Segurado e Campos. 4.^a ed., Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Serpa [Pimentel], António de (1851). *Poesias*. Lisboa: Tip. Revista Popular.
- Serrão, Joel (1951). “Elementos para o Estudo da Instrução Pública em Portugal, cerca de 1870”. *Labor*, 113: 175-188.
- (1981). “Estrutura Social, Ideologias e Sistema de Ensino”. In *Sistema de Ensino em Portugal*, coord. Manuela Silva e M. Isabel Tamen. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 17-45.
- Settis, Salvatore (2010). “Art History and Criticism”: 78-83; “Classical”: 205-206, trad. Patrick Baker. In CT.
- Shakespeare, William (1970). *António e Cleópatra*, trad. e prefácio Nuno Valadas. Lisboa: Presença.
- Sier, Kurt (2014). “Robertello, Francesco”: 537-538; “Stephanus, Henricus (Estienne, Henri)”: 597-598; “Stephanus, Robertus (Estienne, Robert)”: 598-599. In BNP-HCS.
- Sheehan, Jonathan (2010). “Paganism”. In CT: 675-679.
- Silva, Ana de Jesus de Olazabal Corrêa da (1991). *Plutarco. Vida de Alexandre: Apresentação da Obra e Tradução do Grego*. Dissertação de Mestrado: Universidade de Lisboa.
- Silva, Carlos Eugénio Correia da (1934). *Vita Brevis*, pref. Joaquim de Carvalho. Coimbra: Impr. da Universidade.
- Silva, Francisco Xavier da (1868). *Ensaio Poéticos*. Lisboa: Tip. Universal.
- Silva, Francisco Xavier Pereira da, trad. (1841). “Descrição do Quadro: Julgamento, e Morte de Sócrates”. *O Ramalhete: Jornal de Instrução e Recreio*, 172: 161-166.
- Silva, Henrique Augusto da (1862). “Baco”. In Ovídio Nasão 1862: 306-309.
- Silva, Jorge Bastos da (2005). *Shakespeare no Romantismo Português: Factos, Problemas, Interpretações*. Porto: Campo das Letras.
- Silva, José Maria da Costa e (1852). “Prólogo”. In Apolónio Ródio 1852: vii-xxvii.
- Silva, José Moreira da (2000). “‘O português de lei’, ou a gramática de Garrett”. *Diacrítica*, 15: 73-86.
- Silva, Luís Augusto Rebelo da (1909-1910). *Apreciações Literárias*. Vol. I (1909), Vol. II (1910), Lisboa: Empresa da História de Portugal.
- Silva, Vítor Manuel de Aguiar e (1962). *Para uma Interpretação do Classicismo*. Separata da *Revista de História Literária de Portugal*, 1.

- (1995). “A Constituição da Categoria Periodológica de *Modernismo* na Literatura Portuguesa”. *Diacrítica*, 10: 137-164.
- (1997). “Pré-Romantismo”: 438-440; “Romantismo”: 487-492; “Teorias literárias (no Romantismo)”: 543-547. In DRLP.
- (2000). *Teoria da Literatura*. 8.^a ed., Coimbra: Livraria Almedina.
- Silvestre, Osvaldo (1997). “Estranhamento”. In *Biblos* 2: 414-416.
- Sinclair, P. (1995). *Tacitus the Sententious Historian: A Sociology of Rhetoric in Annales 1-6*. Pensilvânia: Pennsylvania State University Press.
- Smart, Mary Ann (2010). “Sirens”. In CT: 887-888.
- Söffner, Jan (2010). “Muses”. In BNP-RMM: 403-419.
- Sófocles (1979). *Filoctetes*, introd., trad. e notas José Ribeiro Ferreira. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica — Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra.
- Sophocles (1970). *Philoctetes*, ed. T. B. L. Webster. Cambridge: Cambridge University Press.
- (1993). *Trachiniae*, ed. P. E. Easterling. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sousa, Carlos Mendes de (1999). “Motivo”. In *Biblos* 3: 971-973.
- Sousa, Joaquim Silvestre de (1839). *Tentativas Poéticas, contendo Odes e Outras Várias Peças Originais ou Imitadas. Com as Traduções em Verso Português do Tobias de Florian e do Lutrin de Boileau*. Braga: Tip. na Rua do Anjo.
- Sousa, Maria Leonor Machado de (1979). *O “Horror” na Literatura Portuguesa*. [Lisboa:] Instituto de Cultura Portuguesa.
- (1997). “Balada Romântica”: 39-40; “Espectro”: 171-172; “Locus horrendus”: 291-292; “Narrativa de Terror”: 350-353; “Poesia Nocturna e Sepulcral”: 425-426. In DRLP.
- Soveral, Carlos Eduardo de (1962). “Actualidade Clássica e Romântica de Garrett”. *Ao Ritmo da Europa*. Lisboa: Verbo. 9-33.
- Steinmetz, Horst (s/d). “Recepção e Interpretação”. In A. Kibédi Varga *et al.* *Teoria da Literatura*, trad. Tereza Coelho. Lisboa: Presença. 149-165.
- Stoffel, Christian (2012). “Phaedrus”. In BNP-RCL: 298-302.
- Suetónio (2007). *Os Doze Césares*, trad. e notas de João Gaspar Simões. Lisboa: Assírio e Alvim.
- Suetonius Tranquillus, C. (1993). *Opera*. Vol. I: *De Vita Caesarum Libri VIII*, ed. Maximilian Ihm. Estugarda e Lúpsia: Teubner.
- Suzuki, Mihoko (2010). “Cleopatra”. In CT: 206-207.
- Syme, Ronald (2002). *Roman Revolution*. Oxford: Oxford University Press.
- Tácito, Cornélio (1830). *Os Anais de... traduzidos em linguagem portuguesa*, trad. José Liberato Freire de Carvalho. 2 vols., Paris: J. P. Aillaud.
- Tacitus, Cornelius (s/d). *Cornelii Taciti Ab Excessu Diui Augusti Annalium Libri*, ed. C. D. Fisher. Oxford, Clarendon Press.

- (1970a). *De Vita Agricolae*, ed. R. M. Ogilvie e Ian Richmond. Oxford: Clarendon Press.
- (1970b). *De Origine et Situ Germanorum*, ed. J. G. C. Anderson. Oxford: Clarendon Press.
- (1986). *Libri qui Supersunt*. Tomo I.2: *Ab Excessu Diui Augusti Libri XI-XVI*, ed. Kenneth Wellesley. Lúpsia: Teubner.
- Teixeira, Cláudia (2012). “Cândido Lusitano: Considerações Introdutórias às Traduções de *Édipo* (Sófocles e Séneca) e de *Medeia* (Eurípides e Séneca) no ms CXIII/1-1-d. da BPE”. In *A Literatura Clássica ou os Clássicos na Literatura: Uma (Re)visão da Literatura Portuguesa das Origens à Contemporaneidade*, coord. Cristina Pimentel e Paula Morão. Lisboa: Campo da Comunicação. 81-90.
- Terra, José F. da Silva (1967-68). “Les exils de Garrett en France”. *Bulletin des Études Portugaises*, 38-39: 163-211.
- Teyssier, Paul (1990). *História da Língua Portuguesa*, trad. Celso Cunha. 4.^a ed., Lisboa: Sá da Costa.
- Theisohn, Philipp (2010). “Prometheus”. In BNP-RMM: 552-568.
- Theocritus (1973). [*Idílios, Fragmentos, Epigramas, Syrinx*], ed. e coment. A. S. F. Gow. 2 vols., Cambridge: Cambridge University Press.
- Todorov, Tzvetan (1979). *Teorias do Símbolo*, trad. Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70.
- (1981). *Os Géneros do Discurso*, trad. Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70.
- [1993]. *Poética*, trad. António José Massano. Lisboa: Teorema.
- Tomachiévskii, Boris (1978). “Temática”. In *Teoria da Literatura, II: Textos dos Formalistas Russos Apresentados por Tzvetan Todorov*, trad. Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70. 153-201.
- Trapp, Michael (2010). “Socrates”. In CT: 895-897.
- Turner, Frank (1981). *The Greek Heritage in Victorian Britain*. New Haven: Yale University Press.
- Valadas, Nuno (1970). “Prefácio”. In Shakespeare 1970: 9-16.
- Valente, António Lopes dos Santos (1861). *Primícias*[, pref. Francisco de Paula Santa Clara e Germano Vieira Meireles]. Coimbra: Impr. Literária.
- Valerius Maximus (1966). *Factorum et Dictorum Memorabilium Libri Nouem cum Iulii Paridis et Ianuarii Nepotiani Epitomis*, ed. Karl Kempf. 2.^a ed., Estugarda: Teubner.
- Vance, Norman (1997). *Victorians and Ancient Rome*. Oxford: Blackwell.
- Vaquinhas, Irene e Maria Alice Pinto Guimarães (2011). “Economia Doméstica e Governo do Lar. Os Saberes Domésticos e as Funções de Dona de Casa”. In *História da Vida Privada em Portugal: A Época Contemporânea*, coord. Irene Vaquinhas. Lisboa: Temas e Debates, Círculo de Leitores. 194-221.
- Varro (1967). *On the Latin Language*, trad. Roland G. Kent. 2 vols., Londres: William Heinemann.
- Vasconcelos, Ana Isabel P. Teixeira de (2003). *O Drama Histórico Português do Século XIX (1836-56)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Vasconcelos, António Augusto Teixeira de (1860). “José Maria Latino Coelho”. *Revista Contemporânea de Portugal e Brasil*, vol. II: 51-59.

- (1861). “António Rodrigues Sampaio”. *Revista Contemporânea de Portugal e Brasil*, vol. III: 609-617.
- (1862). *O Prato de Arroz-Doce*. Porto: Tip. Comércio.
- Vasconcelos, J. A. de Santana e (1851). “Suicídios”. *A Semana*, 45: 504-506.
- (1852). *Pátria e Amor*. Lisboa: P. Plantier.
- Vasconcelos, J. Leite de (1911). “Da Importância do Latim”. *Revista Lusitana*, 14: 113-124.
- (1922). *Epifânio Dias: Sua Vida e Labor Científico*. Lisboa: Impr. Nacional.
- Venâncio, Fernando (1998). *Estilo e Preconceito: a Língua Literária em Portugal no Tempo de Castilho*. Lisboa: Cosmos.
- Verdelho, Telmo (1997). “Dias (Augusto Epifânio da Silva)”: 117-119; “Figueiredo (António Cândido de)”: 574-575. In *Biblos 2*.
- (1949-1953). *Verdadeiro Método de Estudar*. Vol. I (1949): *Estudos Linguísticos*; Vol. V (1953): *Estudos Canónicos. Regulamentação — Sinopse*, ed. António Salgado Júnior. Lisboa: Sá da Costa.
- Viçoso, Vítor (1997). “Exílio”. In DRLP: 173-179.
- Vidal, Eduardo Augusto (1865). *Folhas Soltas*. Lisboa: Tip. da Gazeta de Portugal.
- (1868). *Cantos do Estio*. Lisboa: Tip. Lisbonense.
- (1889). *No Ocidente*. Lisboa: Of. Tip. da Empresa Literária de Lisboa.
- Vieira, Padre António (1842). “Notícias dos Clássicos: Uma Verdade Incontestável”. *O Ramalhete: Jornal de Instrução e Recreio*, 211: 66.
- (1992). *História do Futuro*, introd., actual. e notas Maria Leonor Carvalhão Buescu. 2.^a ed., Lisboa: IN-CM.
- Villalva, Alina (2003). “Formação de palavras: afixação”. In *Gramática da Língua Portuguesa*. 5.^a ed., Lisboa: Caminho. 939-967.
- Virgil (1977). *Eclogues*, ed. Robert Coleman. Cambridge: Cambridge University Press.
- Vergílio (2011). *Eneida*, trad. Luís M. G. Cerqueira, Cristina Abranches Guerreiro, Ana Alexandra Tibúrcio Lopes Alves de Sousa. 3.^a ed., Lisboa: Bertrand.
- Vergilius Maro, P. (1979). *Aeneidos Liber Sextus*, coment. R. G. Austin. Oxford: Clarendon Press.
- (1990). *Opera*, ed. R. A. B. Mynors. Oxford: Clarendon Press.
- Virgil (1988). *Georgics*, ed. Richard F. Thomas. Vol. 2: Books III-IV. Cambridge: Cambridge University Press.
- (2006). *Georgics*, trad. Peter Fallon, introd. e notas Elaine Fantham. Oxford: Oxford University Press.
- Virgílio (1996). *Bucólicas*, introd., trad. e notas Maria Isabel Rebelo Gonçalves. Lisboa: Verbo.
- Vitruvius (1970). *On Architecture*, ed. e trad. Frank Granger. 2 vols., Londres: William Heinemann.
- Volpillac-Auger, Catherine (2010). “Dacier, Anne”, trad. Jeannine Routier Pucci e Elizabeth Trapnell Rawlings. In CT: 249-250.

- Wagner, Irmgard (1984). "Hans Robert Jauss and Classicity". *MLN* 99.5: 1173-1184.
- Wagner, Richard, ed. (1965). *Mythographi Graeci*. Vol. I: *Apollodori Bibliotheca. Pediasimi Libellus de Duodecim Herculis Laboribus*. 2.^a ed., Estugarda: Teubner.
- Walde, Christine (2012). "Foreword". In BNP-RCL: ix-xix.
- Wallace, Jennifer (1997). *Shelley and Greece: Rethinking Romantic Hellenism*. Nova Iorque: St. Martin's Press.
- Watkin, David (2010). "Neoclassicism". In CT: 629-632.
- Webb, Timothy (1982). *English Romantic Hellenism. 1700-1824*. Manchester: Manchester University Press.
- (1993). "Romantic Hellenism". In *Cambridge Companion to British Romanticism*, ed. Stuart Curran. Cambridge: Cambridge University Press. 148-176.
- Wellek, René (1949). "The Concept of 'Romanticism' in Literary History". *Comparative Literature*, 1: 1-23, 147-172.
- (1970). *Discriminations: Further Concepts of Criticism*. New Haven, Londres: Yale University Press.
- Wellek, René e Austin Warren (1971). *Teoria da Literatura*, trad. José Palla e Carmo. 2.^a ed., [Mem Martins:] Publicações Europa-América.
- Williamson, Margaret (2009). "Sappho and Pindar in the Nineteenth and Twentieth Centuries". In *The Cambridge Companion to Greek Lyric*, ed. Felix Budelmann. Cambridge: Cambridge University Press. 352-370.
- (2010). "Sappho". In CT: 858-859.
- Wilton-Ely, John (2010). "Ruins". In CT: 853-854.
- Witthaus, Jan-Henrik (2010). "Ares". In BNP-RMM: 121-128.
- Woodman, A. J. (2004). "Introduction". In Tacitus, *The Annals*. Indianápolis: Hacket Publishing. ix-xxviii.
- Wordsworth, William (2010). *O Prelúdio ou o Desenvolvimento do Espírito de Um Poeta. Poema Autobiográfico*, trad. e pref. Maria de Lourdes Guimarães. Lisboa: Relógio D'Água.
- Xenofonte (2008). *Banquete. Apologia de Sócrates*, trad. Ana Elias Pinheiro. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos.

ÍNDICES

1.

AUTORES ANTIGOS

- Alceu — 183, 235, 326, 327, 387
Álcman [Alcm.] — 227, 387
Alfeu de Mitilene — 157
Anacreonte [Anacr.] — 78, 147, 148, 157, 179, 183, 224, 326, 335
Antípatro de Tessalónica — 157
Apolodoro [Apollod.] — 115, 227
Apolónio de Rodas [A.R.] — 227-228, 254-255, 389
Apuleio — 120, 144, 371
Arato — 82
Areteu de Capadócia — 146
Aristófanes [Ar.] — 78, 147, 148, 156, 163, 168, 193, 236, 275, 370, 371
Aristóteles [Arist.] — 3, 15, 29, 73, 93, 120, 155, 163, 165-166, 167, 224, 237, 242, 250, 254, 293
Arquíloco [Archil.] — 213
Asclepiades — 157
Gélio, Aulo [Gel.] — 25, 66-67, 68-71, 91, 97, 142
Aurélio Victor — 142
Bacúlides — 211, 213, 238
Batracomiomaquia — 130
Bíon — 82, 147, 148
Calímaco de Cirene [Call.] — 193, 205, 213, 216, 217-218, 220, 222, 236
Calístrato [Call.] — 68
Capitão — 157
Catão [Cato] — 69, 104, 320
Catulo [Catul.] — 7, 32, 38, 73, 142, 144, 160, 167, 170, 206, 222, 325, 326
Cebes de Tebas — 147, 148, 277, 278, 282
Celso — 67, 142
Cícero, Marco Túlio [Cic.] — 33, 63, 65, 66, 68, 69, 73, 93, 124, 127, 130, 142, 159, 160, 161, 170, 176, 177, 180, 181, 191-193, 198, 252, 254, 260, 263, 283, 304, 305-306, 368, 381, 383
Claudiano — 314
Cleantes — 65
Columela — 68, 142, 160, 162, 370
Cornélio Nepos — 142, 144, 170, 180
Crates de Tebas — 157
Cremúcio Cordo — 357
Crisipo — 65
Demócrito de Abdera — 65, 191-192, 416
Demóstenes — 4, 23, 82, 109, 146, 147, 159, 164, 165, 177, 252, 363, 368
Diodoro Sículo — 227, 339, 340, 389, 390, 391, 394
Diógenes de Sinope — 105
Diógenes Laércio — 191
Díon Cássio — 107
Do Sublime — v. Longino
Énio — 68, 69, 71, 218, 220
Esopo — 113, 146, 180, 413
Ésquilo [A.] — 90, 147, 168, 179, 199, 227, 299, 371, 390, 394-398, 418
Ésquines — 82, 109, 147, 177, 277
Estácio — 73, 314
Estrabão — 339, 340
Euclides — 164
Eurípides [E.] — 7, 77, 82, 86, 147, 155, 159, 168, 227, 228, 299, 386, 387, 389
Eutrópio — 131, 142, 153, 161, 170, 180, 182, 264
Fedro [Phaed.] — 112-114, 127, 142, 144, 154, 170, 180, 182, 413
Filetas de Cós — 219
Floro, Lúcio — 142, 264
Focílides — 147
Frontino — 142, 370
Galeno — 146
Heródoto de Halicarnasso — 146, 147, 148, 155, 180
Hesíodo [Hes.] — 147, 205-206, 209, 212, 216, 227, 394
Higino — 377
Hipócrates — 146, 341
Homero [Hom.] — 7, 38, 44, 78, 79, 82, 89, 90, 146, 147, 148, 155-156, 157, 159, 163, 164, 167, 168, 175, 180, 189, 191, 192, 198-201, 205, 207, 210, 217, 222, 227, 237-238, 239, 253, 254, 255, 269, 325-326, 368, 371, 387, 412, 415, 416, 418

- Horácio [Hor.] — 39, 40, 66, 70, 71, 73, 75-76, 77, 78, 80, 81, 82, 93, 99, 113, 119-120, 126, 127, 128, 130, 131, 132, 141, 142, 144, 159, 164, 165-166, 167, 170, 171, 174, 176, 181, 189, 192, 197, 201, 202-203, 204, 207, 208, 212, 213, 217, 221, 222, 223, 229-230, 231, 235, 242, 243, 244, 245-246, 247, 248, 254, 260, 316, 320, 321, 326, 343, 366, 368, 380, 383, 403, 409, 417
- Isócrates — 146, 147
- Júlio César — 66-67, 68, 69-70, 71, 105, 108, 115, 116, 118, 142, 144, 160, 180, 298, 302, 306, 307, 308, 309, 310, 313, 321, 322, 353, 383
- Justino — 142, 182, 264
- Juvenal — 65, 128, 130, 142, 144, 153, 321, 370
- Leucipo de Mileto — 191
- Licurgo — 105, 260, 261
- Lísias — 147, 194, 274, 275
- Lívio, Tito [Liv.] — 49, 63, 65, 69, 105, 106, 127, 128, 131, 142, 144, 151, 159, 163, 181, 182, 262, 264, 273, 298, 321, 360, 370, 371, 372
- Longino [Longin.] — 73, 127, 167, 195-197, 224, 254-255, 325, 335, 416
- Lucano [Luc.] — 30, 31, 174, 314, 317, 366
- Luciano — 146, 147, 148, 368, 387-388
- Lucrécio [Lucr.] — 51, 68, 142, 206, 207, 293, 325, 340, 368, 376, 381, 385, 387
- Macróbio — 142, 370
- Manílio — 144
- Marcial [Mart.] — 78, 142, 211, 374
- Menandro — 326
- Mimnermo — 217
- Mosco — 82, 147
- Ovídio [Ov.] — 30, 32, 39, 43, 67, 73, 77, 82, 119, 142, 144, 151, 160, 162, 167, 171, 174-176, 179, 185, 186, 201-203, 205, 206, 208, 211, 219, 216, 222, 227, 228-229, 236, 241, 298, 325, 326-327, 379, 380, 382-384, 386-387, 388
- Pacúvio [Pac.] — 68
- Páladas — 157
- Pansa — 142
- Pausânias — 118, 227
- Pérsio — 128, 130, 142
- Petrônio — 66, 160, 223, 371
- Píndaro [Pi.] — 79, 82, 131-132, 147, 148, 155, 159, 171, 180, 193, 205, 207, 208, 211-212, 217, 227, 235, 241, 326, 386, 387, 389, 390, 391, 394
- Pitágoras — 147
- Platão [Pl.] — 7, 76, 93, 104, 146, 147, 170, 191, 192-195, 196, 198, 205, 211, 216, 218, 227, 229, 236, 248-249, 254, 274, 275-280, 281, 282, 285, 293, 302, 310-311, 325, 379, 387, 394, 395, 416
- Plauto [Pl.] — 63, 69, 71, 92, 113, 142, 163, 263, 299
- Plínio-o-Jovem [Plin.] — 142, 144, 154-155, 274, 293, 340
- Plínio-o-Velho [Plin.] — 142, 143-144, 160, 263, 339, 340, 381
- Plutarco — 38, 39, 64, 107, 108-111, 112, 114, 146, 157, 174, 248, 262, 298, 309, 317-319, 321, 414
- Polieno — 146
- Pompónio Mela — 144
- Propércio [Prop.] — 32, 144, 167, 189, 196, 201-202, 213-214, 216, 218, 219-220, 221-222, 319, 416
- Pseudo-Longino — v. Longino
- Quintiliano [Quint.] — 49-50, 62, 73, 97, 98, 110, 111, 126, 127, 129, 142, 144, 154, 161, 164, 170, 173, 196, 252, 254, 370, 415
- Quinto Cúrcio — 144
- Retórica a Herénio* [Rhet. Her.] — 142, 370
- Rufino — 157
- Safo [Sapph.] — 26, 78, 114, 155, 183, 201, 224, 234, 297, 325-338, 414, 417, 418
- Salústio — 129, 140, 142, 170, 180, 304, 320-321, 368, 374, 375
- Salviano — 105
- Séneca (“retor”) [Sen.] — 304
- Séneca (filósofo) [Sen.] — 38, 65, 73, 77, 86, 93, 110, 113, 142, 174, 293, 299, 310-311, 312, 340, 381
- Sílio Itálico — 314
- Simónides [Simon.] — 248
- Sófocles [S.] — 63, 77, 78, 79, 82, 147, 170, 299, 371, 393, 394
- Sólon [Sol.] — 207, 260, 261
- Suetónio — 73, 108, 142, 144, 262, 374
- Sulpício Severo — 142, 182

Tácito, Cornélio [Tac.] — 3, 26, 31, 32, 38, 63, 69, 107, 128, 142, 144, 153, 155, 162, 173, 176, 177, 246-247, 252, 260, 262, 264, 312, 313-314, 320, 340, 349, 357, 358-359, 360-375, 418
 Teócrito [Theoc.] — 73, 82, 147, 148, 213, 219, 224, 231, 255, 326
 Teofrasto — 146
 Teógnis [Thgn.] — 147, 201, 205
 Terêncio — 32, 124, 159, 176, 273, 299
 Tibulo [Tib.] — 7, 120, 132, 174
 Trogo, Gneu Pompeio — 264
 Tucídides — 63, 146, 147, 148, 181, 375
 Valério Flaco — 144
 Valério Máximo — 103-107, 111, 112, 142, 304

Varrão [Var.] — 70, 71, 160, 162, 194, 206
 Vegécio — 142, 168, 370
 Veleio Patérculo — 142
 Virgílio [Verg.] — 7, 30, 31, 38, 50-51, 63, 66, 67, 71, 72, 73, 79, 82, 118-119, 120, 127, 128, 129, 131, 142, 144, 150, 151, 152, 159, 160, 161, 162, 163, 167, 172, 173, 174, 175, 176, 178, 180, 181, 182, 193-194, 203, 205, 206, 210, 221, 222, 226, 227, 229, 233, 234, 235, 244, 253, 254, 260, 319-320, 321, 326, 352, 368, 370, 371, 383, 385-386, 389, 412, 415
 Virgínio Rufo — 154
 Vitrúvio — 142, 143
 Xenofonte — 146, 147, 148, 159, 276, 277
 Zonas de Sardes — 157

AUTORES PORTUGUESES

- Aboim, João Correia Manuel de (1814-1861) — 234
- Aguiar, João (1943-2010) — 40
- Aguiar, Manuel Caetano Pimenta de († 1831) — 273-274, 275
- Albuquerque, Luís da Silva Mouzinho de (1792-1846) — 126, 133
- Albuquerque, Sebastião José Guedes e (1800-?) — 140
- Alegre, Manuel (n. 1936) — 40
- Alfeno Cíntio — v. Torres, Domingos Maximiano
- Almeida, D. Leonor de — v. Alorna, Marquesa de
- Almeida, Francisco Manuel Raposo de (1817-1886) — 96, 413
- Almeida, Francisco Pereira de (1827-1898) — 96
- Almeida, José Valentim Fialho de (1857-1911) — 3, 44
- Almeida, Nicolau Tolentino de (1740-1811) — 13, 131
- Almendo, José Maria da Silveira (n. 1803) — 129
- Almeno — v. Coração de Jesus, José do
- Alorna, Marquesa de (1750-1839) — 37
- Álvares, Padre Manuel (1526-1582) — 121, 137-138, 144
- Amorim, Francisco Gomes de (1827-1891) — 15, 43, 151-152, 234, 272, 346
- Andrada, Jacinto Freire de (1597-1657) — 98
- Andrade, António de Pina (1746-?) — 140
- Andrade, Eugénio de (1923-2005) — 40, 327
- Andrade, Mariana Angélica d' (1840-1882) — 234
- Araújo, Domingos de (fl. 1627) — 139
- Argote, D. Jerónimo Contador de (1676-1749) — 49, 123, 145
- Arneiro, Jaulino Lopes (séc. XVIII-XIX) — 145
- Arrais, Frei Amador (fl. 1580) — 12
- Azevedo, D. João de (1811-1854) — 14, 134
- Azevedo, Domingos de (1841-1910) — 50, 51
- Azevedo, Guilherme de (1839-1882) — 44
- Azevedo, Luís Marinho de († 1652) — 84, 85, 86
- Bandeira, José de Sousa — v. Brás Tisana
- Barbosa, Inácio de Vilhena (1811-1890) — 341
- Barbosa, Jerónimo Soares (1737-1816) — 126, 127, 140, 145, 170, 173, 175
- Barbuda, Cláudio Lagrange Monteiro de (1803-1845) — 316-319, 320
- Barros, Guilhermino de (1835-1900) — 77, 134
- Barros, João de (c. 1496-1570) — 12, 63, 86, 96, 98, 123, 171
- Bastos, Francisco António Martins (1799-1868) — 111, 112, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 137, 139, 140, 171, 182, 206, 368
- Beirão, Francisco António Ferreira da Silva (1750-1833) — 132
- Benalcanfor, Visconde de — v. Guimarães, Ricardo
- Bernardes, Diogo (c. 1530-1596) — 12, 77, 231, 325
- Bernardes, Padre Manuel (1644-1710) — 12, 86, 95, 98, 171, 249, 378-379
- Biblioteca Lusitana* — 367
- Biester, Ernesto (1829-1880) — 14, 15 132, 157, 238
- Bingre, Francisco Joaquim (1763-1856) — 328
- Bluteau, Padre D. Rafael (1638-1734) — 49, 65, 66, 121-122, 274, 293, 314
- Bocage, Manuel Maria Barbosa du (1765-1805) — 13, 37, 171, 179, 228, 234, 247, 314, 371
- Bourdiec, Miguel de (fl. 1823) — 140
- Braga, Alexandre (1829-1895) — 134
- Braga, Teófilo (1843-1924) — 13, 20, 46, 135, 139, 208, 211, 245, 260, 262-263, 281, 372, 373-374
- Branco, Manuel Bernardes (1832-1900) — 138, 181-182
- Brandão, Fiama Hasse Pais (1938-2007) — 40
- Brás Tisana (1789-1861) — 371

- Brito, Frei Bernardo de (1569-1617) — 98
 Browne, Maria da Felicidade do Couto (1797-1861) — 209, 235-236, 328-335, 338
 Bruno, Sampaio (1857-1915) — 132
 Caldas, António Pinheiro (1824-1877) — 234, 268-271, 296-297
 Camões, Luís de (c. 1524-1580) — 12, 36, 40, 79, 82, 84, 95, 96, 121, 164, 171, 203, 231, 234, 239, 241-242, 251, 253, 271, 296, 297, 325, 363, 371, 378, 380, 418
 Campos, Fernando (n. 1924) — 40
 Cândido Lusitano — v. Freire, Francisco José
 Caramuel, João (1606-1682) — 123
 Cardoso, Jerónimo († 1569) — 63
 Cardoso, Manuel Simões Dias (1807-?) — 182
 Carvalhal, Álvaro do (1844-1868) — 134
 Carvalho, José Liberato Freire de (1772-1855) — 15, 360-361, 364-367, 368, 374-375
 Carvalho, Mário de (n. 1944) — 40
 Carvalho, Teotónio Gomes de (c. 1730-1800) — 77
 Cascais, Joaquim Costa (1815-1898) — 296, 297
 Castelo Branco, Camilo (1825-1890) — 4, 12, 13, 14, 15, 16, 18, 19, 23, 37-38, 40, 43, 44, 46, 48, 49, 50, 84-86, 94, 103, 110, 118-120, 124, 132, 136, 157, 224, 234, 249, 260, 292, 295, 297, 304, 332, 366-367, 371-372, 401, 402, 412
 Castilho, António Feliciano de (1800-1875) — 12, 13, 15, 21, 22, 23, 37-38, 39, 43, 45, 47, 48, 52, 53, 90, 92, 95, 96, 130, 131, 134, 155, 156-157, 166, 167, 170, 171, 172-173, 174, 175-176, 177-179, 183, 184-186, 224, 230, 234, 252, 292, 293, 295, 310, 336, 341-342, 380-384, 410, 413, 414, 415, 419
 Castilho, José Feliciano de — v. Noronha, José Feliciano de Castilho Barreto e
 Castilho, Júlio de (1840-1919) — 15, 95, 128, 131, 132, 154-155, 156-157, 175, 177, 178, 415
 Castro, Alberto Osório de (1868-1946) — 323
 Castro, Padre António de (1762-1849) — 128
 Castro, Eugénio de (1869-1944) — 134
 Castro, Júlio de Melo e (1658-1721) — 98
 Ceita, Frei João de (1578-1633) — 369
 Cenáculo, D. Frei Manuel do (1724-1814) — 147
 Chagas, Frei António das (1631-1682) — 12, 98
 Chagas, Manuel Pinheiro (1842-1895) — 4, 12, 167-169, 172, 179, 180, 208, 244, 326, 363, 371, 385, 410, 414, 419
 Coelho, Francisco Adolfo (1847-1919) — 245
 Coelho, Joaquim Guilherme Gomes — v. Dinis, Júlio
 Coelho, José Maria Latino (1825-1891) — 4, 13, 23-24, 109, 130, 131-132, 135, 165, 185, 414
 Coelho, José Ramos (1832-1914) — 239-240, 384
 Coelho, Trindade (1861-1908) — 142, 151, 152
 Coração de Jesus, José do († 1795) — 179
 Cordeiro, António Xavier Rodrigues (1819-1896) — 4, 23, 78, 114-115, 132, 134, 157, 234, 238-239, 272, 316-320, 321, 339-340, 344, 384, 389
 Cordeiro, Luciano (1844-1900) — 4, 135
 Córidon Erimanteu — v. Garção, Pedro António Correia
 Correia, Hélia (n. 1949) — 40
 Correia, Manuel (sécs. XVI-XVII) — 367
 Corte-Real, Jerónimo (1533-1588) — 232
 Corvo, João de Andrade (1824-1890) — 12, 13, 14, 130-131, 139, 142, 152, 156
 Costa, Leonel da (1570-1647) — 176
 Couto, António Maria do (1778-1843) — 130-131, 140, 156
 Couto, Diogo do (1542-1616) — 12
 Cunha, António Pereira da (1819-1890) — 12, 249-250
 Dantas, Padre António Rodrigues (1740-?) — 140
 Deus, João de (1830-1896) — 134, 171
 Dias, Augusto Epifânio da Silva (1841-1916) — 126, 129, 135, 137-138, 140, 141
 Dias, José Simões (1844-1899) — 134, 234
 Dinis, Júlio (1839-1871) — 14, 43, 44, 132, 136, 150-151, 152, 208, 372, 414
 Duarte, D. (1391-1438) — 48, 177, 183, 184, 186, 415
 Durão, Frei José de Santa Rita (1722-1784) — 77

- Elísio, Filinto (1734-1819) — 11, 13, 47, 139, 166, 173-174, 176, 183-184, 185, 186, 195, 207, 247, 261, 314, 366, 369, 371, 380, 382
- Elpino Duriense — v. Santos, António Ribeiro dos
- Estoquete, Jerónimo (fl. 1768) — 139
- Faria, Frei Custódio de (1761-1828) — 147
- Faria, José de Lemos Pinto e (1789-1856?) — 128-129
- Faria, Manuel Severim de (1584-1655) — 98
- Feijó, António (1859-1917) — 323-324
- Feijó, Inácio Maria (1794-1843) — 13
- Feijó, João de Madureira († 1601) — 53
- Feio, José Vitorino Barreto (1782-1850) — 181, 368
- Félix, Luís do Couto (1642-1713) — 176, 367
- Fernandes, Padre José — v. Gouveia, Padre José Fernandes de Oliveira Leitão de
- Ferraz, Joaquim Simões da Silva (1834-1875) — 134
- Ferreira, António (1528-1569) — 12, 40, 76, 77, 82, 95, 184, 231, 371
- Ferreira, Frei Bartolomeu (fl. 1576) — 378
- Ferreira, José Maria Andrade (1823-1875) — 4, 20, 165, 234, 339, 410, 411, 412, 415
- Ferreira, Silvestre Pinheiro (1769-1846) — 48, 367
- Figanière, Jorge César de la (1813-1887) — 48
- Figueiredo, António Cardoso Borges de (1792-1878) — 361, 363-364, 375
- Figueiredo, António Pereira de (1725-1797) — 38, 111, 127, 137-139, 140, 153-154, 181, 377
- Figueiredo, Cândido de (1846-1925) — 117-118, 234, 384
- Figueiredo, Manuel de (1725-1801) — 299
- Figueiredo, Padre Tomás Peixoto de (1781-1836) — 128-129
- Folque, Filipe (1800-1874) — 128
- Fonseca, José da (1788-1866) — 96, 413
- Fonseca, Pedro José da (1734/37-1816) — 126, 141-142, 177, 377
- Fontes, Francisco de (séc. XVII) — 367
- Forjó, Padre José Teotónio Canuto de (1762-1844) — 173, 176-177, 184, 186, 368, 415
- Freire, Francisco de Castro (1811-1884) — 47, 134
- Freire, Francisco José (1719-1773) — 72, 74, 75-77, 91, 96, 97-99, 177, 179, 293, 397, 412, 413
- Furtado, Francisco da Rocha Martins (1794-1852) — 130
- Gaio, Manuel da Silva (1860-1934) — 14, 134
- Gama, Arnaldo (1828-1869) — 13, 14, 134, 264-268
- Gama, Caetano Maldonado da — v. Argote, D. Jerónimo Contador de
- Gama, Eugénio Sanches da (1864-1933) — 208
- Gama, Filipe José da (1713-?) — 177
- Gama, José Augusto Sanches da (1833-?) — 208
- Garção, Pedro António Correia (1724-1771) — 13, 37, 77-83, 243, 245, 382, 412
- Garrett, João Baptista da Silva Leitão de Almeida (1799-1854) — 11, 12, 13, 14, 15, 16, 19, 20-21, 22, 37, 39, 40, 43, 46-47, 48, 53, 90, 91, 111-112, 117, 134, 151, 155, 159, 165, 170, 171, 183, 184, 199, 207, 208-209, 210, 211, 221, 225-227, 230, 231-232, 234, 237, 239, 241-248, 250, 254, 260, 261, 271, 273, 297, 298-300, 304, 311, 314, 326, 335-336, 360, 414, 416, 417, 419
- Geraldes, A. A. — 163-164, 413
- Gil, Augusto (1873-1929) — 37, 44
- Goodolfim, José Cipriano da Costa (1842-1912) — 336
- Gouveia, António Aires de (1828-1916) — 86, 134
- Gouveia, Padre José Fernandes de Oliveira Leitão de († 1841) — 131
- Guerra, J. P. — 113
- Guimarães, Fernando (n. 1928) — 40
- Guimarães, Ricardo (1830-1889) — 134, 260
- Guisado, Alfredo (1891-1975) — 323-324
- Henriques, Francisco da Fonseca (1665-1731) — 84, 85
- Herculano, Alexandre (1810-1877) — 11, 12, 14, 16, 20, 21, 22, 37, 43, 44, 48, 90, 96, 126, 135, 138, 144, 153-154, 155-156, 160-162, 163, 164, 165, 174-175, 230, 234, 239, 250-254, 294-295, 369-370, 372, 376, 413, 414, 416-417
- Hogan, Alfredo Possolo (1830-1865) — 12, 13
- Júdice, Nuno (n. 1949) — 40

- Lacerda, José Maria de Almeida e Araújo Correia de (c. 1802-1877) — 368, 373
- Le Cocq, João José (1798-1879) — 129
- Leal Júnior, José da Silva Mendes (1818-1886) — 12, 13, 14-15, 43, 44, 48, 118, 165, 166, 171, 175, 176, 184, 233-234, 238, 349-351
- Leal, José Augusto Correia (1794-1861) — 48
- Leal, Manuel dos Santos — 145
- Leão, Duarte Nunes de (c. 1530-1608) — 63
- Leitão, António José de Lima (1787-1856) — 51, 136, 360, 368-369
- Leitão, Emídio José David (1762-1812) — 140
- Leitão, Manuel Rodrigues († 1691) — 98
- Lemos, João de (1819-1890) — 4, 18, 23, 114, 134, 208-211, 232, 234, 239, 352-354, 416
- Lemos, Joaquim José de Campos Abreu e (1780-?) — 140
- Lemos, José António de Faria e — 113
- Lima, Augusto José Gonçalves (1825-1867) — 95, 335
- Lima, Pedro de (1842-1883) — 230
- Lisboa, D. Frei Marcos de (1511-1591) — 98
- Lobato, António José dos Reis († c. 1804) — 127
- Lobo, António Maria de Sousa (1806-1844) — 134
- Lobo, Francisco Rodrigues (c. 1575-1621) — 98, 231-232, 403
- Lopes, Fernão (c. 1380-c. 1460) — 11, 84
- Lousada, António Coelho (1828-1859) — 12, 13
- Lucena, Padre João de (1549/50-1600) — 95, 98
- Macedo, Duarte Ribeiro de (1618-1680) — 98
- Macedo, Frei Francisco de Santo Agostinho de (1596-1681) — 171
- Macedo, Hélder (n. 1935) — 40
- Macedo, José Agostinho de (1761-1831) — 13, 77, 156, 185, 241, 292-293, 310, 360, 363, 364, 368-369
- Machado, Barbosa (1682-1772) — v. *Biblioteca Lusitana*
- Machado, Júlio César (1835-1890) — 14, 43,
- Magalhães, António Teixeira de († 1831) — 183
- Magalhães, Bernardo Xavier Rodrigues de — 354-357, 358
- Magalhães, Francisco Luís de (séc. XIX) — 140
- Magalhães, J. H. (séc. XVIII) — 147
- Magalhães, João de Sousa Pinto de (1780-1865) — 48
- Maia, Manuel Rodrigues († 1804) — 139-140
- Marecos, Ernesto (1836-1879) — 134
- Marecos, José Frederico Pereira (1802-1844) — 48
- Martins, Albano (n. 1930) — 40
- Martins, Joaquim Pedro de Oliveira (1845-1894) — 4, 23, 24, 44, 259, 260-261, 307, 311, 312, 372
- Matos, Marcelino de (1824-1865) — 134
- Meireles, Germano Vieira (1842-1877) — 238
- Melo, D. Francisco Manuel de (1608-1666) — 12, 171, 374
- Melo, José Augusto Cabral de (1793-1871) — 366
- Mendes Leal — v. Leal Júnior, José da Silva Mendes
- Mendes, António Félix (1706-1790) — 123, 137, 138, 139
- Mendonça, António Pedro Lopes de (1827-1865) — 4, 13, 14, 19, 104-105, 347-348, 376, 380, 384
- Mendonça, Francisco Furtado de — 132
- Mendonça, Manuel Matias Fialho de (1779-1813) — 129, 328
- Meneses, D. Francisco Xavier de [4.º Conde da Ericeira] (1673-1743) — 73
- Meneses, D. Luís Inácio Xavier de [3.º Conde da Ericeira] (1632-1690) — 73, 98
- Meneses, Frei Diogo de Melo e (1751-1847) — 140
- Meneses, Pedro de — v. Guisado, Alfredo
- Midosi, Paulo (1790-1858) — 91-92, 412
- Miranda, Francisco de Sá de (1481-1558) — 12, 77, 231
- Moniz, Jaime (1837-1917) — 179-180
- Moniz, Nuno Álvares Pereira Pato (1781-1826?) — 113
- Monteiro, Adolfo Casais (1908-1972) — 368
- Monteiro, José Gomes (1807-1879) — 134
- Morais, António Inácio Coelho de — 147
- Morais, Francisco de († 1572) — 68

- Moreira, Júlio (1854-1911) — 178
- Mota, Inácio Francisco Silveira da (1836-1907) — 178, 415
- Moura, Caetano Lopes de (1780-1860) — 377
- Moura, Helena Cidade (1924-2012) — 46
- Moura, José Vicente Gomes de (1769-1854) — 98, 137, 138, 139, 140, 141, 142-145, 375
- Moura, Vasco Graça (1942-2014) — 40
- Nascimento, Francisco Manuel do — v. Elísio, Filinto
- Negrão, Manuel Nicolau Esteves († 1824) — 77
- Nobre, António (1867-1900) — 134, 171
- Noronha, José Feliciano de Castilho Barreto e (1810-1879) — 96, 130, 314, 413
- Novais, Faustino Xavier de (1820-1869) — 13
- O'Neill, Henrique (1821-1889) — 134, 146, 148
- Oliveira, Custódio José de († 1812) — 126, 147, 195
- Oliveira, Domingues Nunes de (séc. XVIII) — 140
- Oliveira, Fernão de (1507-1581) — 63
- Oliveira, Manuel Francisco de (1773-1842) — 133
- Ortigão, Ramalho (1836-1915) — 4, 12, 292
- Paganino, Rodrigo (1835-1863) — 43, 136
- Palha, Francisco (1824-1890) — 134
- Palmeirim, Luís Augusto (1825-1893) — 18, 126, 152, 156, 234, 295-296, 320-324
- Passos, António Augusto Soares de (1826-1860) — 43, 44, 132, 143, 234, 281-290, 300-314, 385
- Passos, José Rodrigo de († 1860) — 132
- Pato, Raimundo António de Bulhão (1828-1912) — 15, 233, 238
- Pedroso, Consiglieri (1851-1910) — 245
- Pegado, Guilherme Dias (1803-1885) — 133, 135
- Penha, João (1838-1919) — 134
- Pereira, J. J. da Silva — 105
- Pereira, João Félix (1822-1891) — 180-181, 184
- Pereira, Luís da Costa (1819-1893) — 134
- Pessoa, Fernando (1888-1935) — 37, 40, 44, 251
- Pimentel, António de Serpa (1825-1900) — 134, 135, 268-269, 343-345, 348
- Pimentel, José Freire de Serpa (1814-1870) — 12, 91, 134
- Pinheiro, D. António (1520-1582) — 176
- Pinto, Abílio Augusto da Fonseca (1830-1893) — 208, 238
- Pinto, Fernão Mendes (c. 1510-1583) — 95
- Pires, Jorge Guilherme Lobato (1829-1866) — 126
- Plácido, Ana (1831-1895) — 15, 94, 234
- Portugal, José Blanc de (1914-2001) — 40
- Prata, Maria Adelaide Fernandes (1826-1881) — 336-338, 385
- Pusich, D. Antónia Gertrudes (1805-1883) — 371
- Quadros, José Caetano de Mesquita e (1726-1799) — 126, 142
- Queirós, José Maria de Almeida Teixeira de (1820-1901) — 91, 94, 412
- Queirós, José Maria Eça de (1845-1900) — 3, 4, 12, 39, 40, 44, 46, 48, 119, 134, 152-153, 180, 238, 252, 259, 291-292, 370-371, 401-409, 414
- Quental, Antero de (1842-1891) — 37, 44, 134, 235
- Quental, Padre Bartolomeu do (1626-1698) — 98
- Quintela, Inácio da Costa (1763-1838) — 132
- Quita, Domingos dos Reis (1728-1770) — 77
- R. d'A — v. Almeida, Francisco Manuel Raposo de
- Reis, Ricardo — v. Pessoa, Fernando
- Resende, Garcia de (1470?-1536) — 95
- Ribeiro Júnior, Joaquim Pinto (1822-1882) — 335
- Ribeiro, Bernardim (1482?-1552?) — 12, 48, 231, 232, 237, 297
- Ribeiro, José Silvestre (1807-1891) — 367
- Ribeiro, Maximiano Pedro de Araújo (séc. XVIII-XIX) — 129-130
- Ribeiro, Tomás (1831-1901) — 15, 23, 43, 134, 157, 208, 234, 385-386, 388-389, 390
- Rivara, Joaquim Heliodoro da Cunha (1809-1879) — 76, 91, 96, 97-99, 412, 413
- Roboredo, Padre Amaro de (séc. XVII) — 123
- Rocha, Padre José da († 1838) — 142
- Rodrigues, José Maria (1857-1942) — 157

- Roquete, Frei José Inácio (1801-1870) — 170
- Rosário, António Martinho do — v. Santareno, Bernardo
- Sá, Joaquim José da Costa e (1740?-1803) — 126
- Sampaio, Albino Forjaz de (1884-1949) — 134, 180
- Sampaio, António Rodrigues de (1806-1882) — 132
- Sanches, Ribeiro (1699-1783) — 123
- Santa Catarina, Frei Lucas de (1660-1740) — 73
- Santa Clara, Francisco Paula de (1836-1902) — 105, 171, 203
- Santareno, Bernardo (1924-1980) — 44
- Santos, António Ribeiro dos (1745-1818) — 37, 176, 195, 328
- Santos, J. A. dos — 112
- Santos, Joaquim Manuel dos (1829-1860) — 129
- São Luís, D. Frei Francisco de (n. 1766) — 131
- Saraiva, Cardeal — v. São Luís, D. Frei Francisco de
- Sarmento, Augusto (1835) — 208
- Sarmento, Inácio Pizarro de Moraes (1807-1870) — 12
- Sarmento, João Evangelista Moraes (1773-1826) — 183, 336
- Seabra, José Augusto (1937-2004) — 40
- Seixas, José Maria da Cunha (1836-1895) — 134
- Serpa, António de — v. Pimentel, António de Serpa
- Serra, Abade José Francisco Correia da (1750-1823) — 177
- Silva, António Dinis da Cruz e (1731-1799) — 13, 77, 382
- Silva, António José da (1705-1739) — 13
- Silva, Cândido António de Oliveira e — 140
- Silva, Francisco Xavier da (1832-?) — 224
- Silva, Francisco Xavier Pereira da (1797-1866) — 104, 274-280
- Silva, João Xavier Pereira da († 1856) — 104, 105, 335
- Silva, Joaquim Maria da (1830-?) — 156
- Silva, José Maria da Costa e (1788-1854) — 22, 111, 128, 254-255
- Silva, Luís Augusto Rebelo da (1822-1871) — 12, 13, 134, 165-166, 232-233, 371, 372, 414, 418-419
- Silva, D. Frei Patrício da (1756-1840) — 131
- Silva, Tomás António da (séc. XVIII) — 140
- Silveira, Joaquim Henriques Fradesso da (1825-1875) — 95
- Simões, Augusto Filipe (1835-1884) — 341
- Soares, Manuel de Moraes (1727-c. 1800) — 113
- Soeiro, Manuel (1580-1629) — 365, 368
- Soriano, Luz (1802-1891) — 15
- Sotto Mayor, D. Miguel (1828-1911) — 341
- Sousa, A. J. Ramalho e (séc. XIX) — 48
- Sousa, Padre Francisco de (1629-1713) — 98
- Sousa, Frei Luís de (1555-1632) — 12, 68, 95, 96, 97, 98, 126, 171
- Sousa, Joaquim Alves de (1825-1892) — 138, 140-141
- Sousa, José Xavier de Valadares e († 1759?) — 73, 379, 412
- Tamen, Pedro (n. 1934) — 40
- Teixeira, António José (séc. XVIII) — 147
- Teixeira, Frei Domingos († 1726) — 98
- Teixeira, Paulo (n. 1962) — 40
- Tisana, Brás — v. Brás Tisana
- Torre, João Barbas da (1802-?) — 128
- Torres, Domingos Maximiano (1748-1810) — 382
- Trigoso, Sebastião Francisco Mendo (1773-1821) — 293
- Túlio, António da Silva (1818-1884) — 48
- Vale, José Peixoto do (séc. XVIII-XIX) — 130
- Valente, António Lopes dos Santos (1839-1896) — 157-158, 171, 203, 235
- Vasconcelos (da Cunha), Troilo de (1654-1729) — 262
- Vasconcelos, António Augusto Teixeira de (1816-1878) — 14, 47, 132
- Vasconcelos, Frei Luís Mendes de († c. 1621) — 84-85
- Vasconcelos, Jacinto Augusto Santana e (1824-1888) — 292, 304, 305, 345-347, 348, 357-35
- Vasconcelos, João Teixeira de († 1881) — 140
- Vasconcelos, José Leite de (1858-1941) — 50, 124, 128, 129, 138, 139, 141, 245

Vasconcelos, Manuel António de (1786?-1844) — 314
Verde, Cesário (1855-1886) — 135
Verney, Luís António (1713-1792) — 49-50, 52, 73-75, 80, 121, 122-124, 125, 146-147, 148, 379-380, 412
Viale, António José (1806-1889) — 23, 128, 135, 149, 166, 171, 178, 184, 233, 327, 336
Viana, Pedro Amorim (1822-1901) — 134

Vicente, Gil (1465?-1537) — 12, 76, 199
Vidal, Eduardo Augusto (1841-1907) — 4, 23, 272, 322-323, 389, 390-394, 398
Vieira, Padre António (1608-1697) — 12, 412, 413
Vila Real, Manuel Fernandes de — v. Soeiro, Manuel
Xavier, António Pereira (fl. 1773) — 140
Zaluar, Augusto Emílio (1825-1882) — 134